

# **PELAS VEREDAS DO FANTÁSTICO, DO MÍTICO E DO MARAVILHOSO**

**Maria Celeste Tommasello Ramos  
Maria Cláudia Rodrigues Alves  
Alvaro Luiz Hattner (Org.)**

COLEÇÃO  
PRODUÇÃO  
ACADÊMICA

**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*





# **PELAS VEREDAS DO FANTÁSTICO, DO MÍTICO E DO MARAVILHOSO**

**Maria Celeste Tommasello Ramos  
Maria Cláudia Rodrigues Alves  
Alvaro Luiz Hattner (Org.)**

COLEÇÃO  
PRODUÇÃO  
ACADÊMICA

**1ª edição  
2013**

**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*



**Conselho Editorial Acadêmico**

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva  
UFRGS — Humanas  
Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira  
UFSCar — Humanas  
Prof. Dr. Creso Machado Lopes  
UFAC — Saúde  
Prof. Dr. Ivan Nunes Silva  
USP — Exatas  
Prof. Dr. João Carlos da Rocha Medrado  
UFG — Exatas  
Prof. Dr. Kazuo Kawano Nagamine  
FAMERP — Saúde  
Profa. Dra. Maria Tercília Vilela de A. Oliveira  
UNESP — Biológicas  
Profa. Dra. Romélia Pinheiro Gonçalves  
UFC — Biológicas

**Comissão Editorial**

Profa. Dra. Karin Volobuef  
Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez  
Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos  
Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves  
Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher

**Edição**

João Paulo Vani  
MTB 60.596/SP

**Revisão**

Margarida Pontes  
Valdete Belon Basaglia

**Foto da capa**

Antonio Marcos Tavares Junior

**Capa**

HN Editora & Publieditorial

**Produção gráfica e diagramação**

HN Editora & Publieditorial

Direitos reservados a:

**Cultura Acadêmica Editora**

Praça da Sé, 108 – Centro  
São Paulo (SP) – CEP 01001-900  
[www.culturaacademica.com.br](http://www.culturaacademica.com.br)

**HN Editora**

Rua Cap. José Maria, 164, Jd. Europa  
São José do Rio Preto (SP) – CEP 15014-460  
[www.editorahn.com.br](http://www.editorahn.com.br)

**CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ**

P433

Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso / organização  
Maria Celeste Tommasello Ramos, Maria Claudia Rodrigues Alves, Alvaro  
Luiz Hattnher. — 1. ed. — São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio  
Preto, SP: HN, 2013.

368 p. : il. ; 21 cm. (Produção acadêmica)

ISBN 978-85-7983-445-5 (Cultura Acadêmica)  
978-85-60521-50-0 (HN)

1. Literatura fantástica brasileira. I. Ramos, Maria Celeste Tommasello. II.  
Alves, Maria Claudia Rodrigues. III. Hattnher, Alvaro Luiz.

13-06975

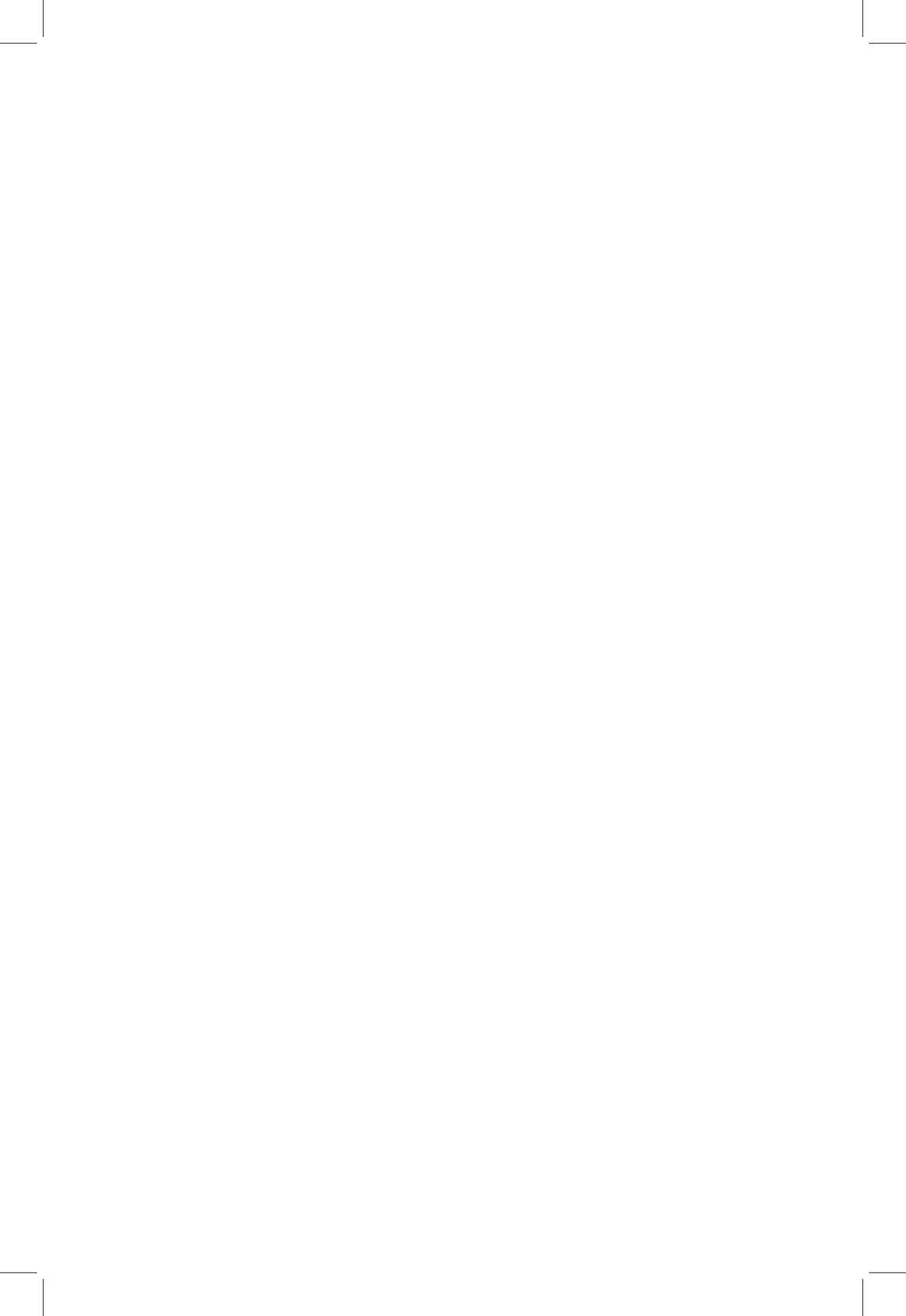
CDD: 869.93  
CDU: 821.134.3(81)-3

## SUMÁRIO

PERCURSOS CONTEMPORÂNEOS DO FANTÁSTICO, DOMÍTICO E DO MARAVILHOSO – Maria Celeste Tommasello Ramos, Maria Cláudia Rodrigues Alves e Alvaro Luiz Hattner	09
1. A LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL: ALGUNS MARCOS REFERENCIAIS – Maria Cristina Batalha	17
2. O FANTÁSTICO COMO PROBLEMA DE LINGUAGEM – David Roas	61
3. O SONHO E O PESADELO EM <i>GASPARD DE LA NUIT</i> , DE ALOUYSIUS BERTRAND – Adalberto Luís Vicente	77
4. ZUMBIS E FICÇÃO: UM PASSEIO PELAS ENTRANHAS DA TRANSMIDIALIDADE – Alvaro Luiz Hattner	89
5. AS VEREDAS DO REALISMO MÁGICO NAS <i>ESTÓRIAS</i> DE GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO – Ana Luiza Silva Camarani	107
6. FRONTEIRAS DO FANTÁSTICO, DO MÁGICO E DO MARAVILHOSO NA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA: <i>LA PASIÓN DE LOS NÓMADES</i> (1994), DE MARIA ROSA LOJO – Antônio R. Esteves	121

7. FANTASMAS AMERICANOS EM MARAVILHAS DO VELHO MUNDO: QUEBRANDO FRONTEIRAS NO INSÓLITO FICCIONAL – Cleide Antonia Rapucci	147
8. RESGATANDO MITOS E CONTOS DE FADAS: UMA LEITURA DE <i>LUKA E O FOGO DA VIDA</i> , DE SALMAN RUSHDIE – Fernanda Aquino Sylvestre	159
9. A NARRATIVA CONTRA-HEGEMÔNICA DE MIA COUTO: VERTENTES DO REAL-MARAVILHOSO EM LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – Flavio García	175
10. <i>MONSTRUM IN FABULA</i> : UMA LEITURA DE VIRGÍLIO, <i>ENEIDA III</i> , 420 SS. – João Batista Toledo Prado	197
11. “MINHA MÃE ME MATOU, MEU PAI ME COMEU”: A CRUELDADE NOS CONTOS DE FADAS – Karin Volobuef	215
12. DO AQUERONTE AO EUNOÉ: OS RIOS MITOLÓGICOS E A SIMBOLOGIA DAS ÁGUAS EM <i>LA DIVINA COMMEDIA</i> DE ALIGHIERI – Maria Celeste Tommasello Ramos	229
13. O INSÓLITO EM CINCO CONTOS DE RUBEM FONSECA TRADUZIDOS PARA O FRANCÊS – Maria Cláudia Rodrigues Alves	245

14. DESFIANDO HISTÓRIAS SOBRE HISTÓRIAS: RELEITURA REVISIONISTA DAS INSÓLITAS AS <i>MIL E UMA NOITES</i> EM “DUNYAZADÍADA”, DE JOHN BARTH – Marisa Martins Gama-Khalil	265
15. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E SON TUEUR DE CYGNES: <i>TRIBULAT BONHOMET</i> – Norma Domingos	291
16. FRAGMENTAÇÃO E INSÓLITO EM CHARLES BAUDELAIRE: ALGUNS APONTAMENTOS – Renata Philippov	309
17. PRIMOS POBRES DO DIABO: O JOGO FANTÁSTICO DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS E DAVID ROAS – Roxana Guadalupe Herrera Alvarez	321
Sobre os autores e organizadores	353



## PERCURSOS CONTEMPORÂNEOS DO FANTÁSTICO, DO MÍTICO E DO MARAVILHOSO

Reunimos, na presente obra, estudos sobre o Fantástico, o Mítico e o Maravilhoso realizados por especialistas de universidades brasileiras e um renomado pesquisador estrangeiro, os quais fazem parte do Grupo de Pesquisa “Vertentes do Fantástico na Literatura”. Os dois primeiros trabalhos foram apresentados nas Conferências e a maior parte dos demais, nas Mesas-Redondas do II Colóquio do Grupo, realizado na UNESP de São José do Rio Preto, em 2011, ou são recortes dos mesmos, temas correlatos de estudos. O objetivo da presente publicação é fornecer ao leitor as mais recentes pesquisas literárias e iconográficas sobre o Fantástico na Literatura, desenvolvidas por essas veredas, por esses percursos contemporâneos.

Nos textos que compõem os capítulos do presente livro, o Fantástico assume ampla acepção e não se restringe somente às fronteiras estipuladas por Tzvetan Todorov (que reconhece como tal somente as obras literárias nas quais leitores e personagens têm dúvidas sobre o caráter natural ou sobrenatural de algum aspecto ou elemento relatado), mas compreende de maneira abrangente o fenômeno literário, englobando o insólito (do extraordinário incrível ao estranhamento social ou às transgressões do cotidiano), o macabro (como o romance gótico e as histórias de horror), as representações literárias do mito, os contos maravilhosos, as fábulas, o realismo mágico, o romance de fantasia (*Fantasy*), a ficção científica etc. Tal abrangência abre perspectivas nos estudos literários para as produções clássicas como também para as contemporâneas e apresenta temas permeáveis ao contato com áreas adjacentes

a Letras, como a Linguística, a Pedagogia, a Antropologia, a História, o Cinema, entre outros.

Os textos que abrem o presente livro são de Maria Cristina Batalha e David Roas. A primeira, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil, em “A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais”, realiza, por meio de uma perspectiva comparatista e partindo do ponto de vista mais contemporâneo dos estudos literários, uma incursão pela Literatura Fantástica brasileira, apontando suas múltiplas vertentes, desde seus antecedentes até suas realizações mais atuais.

David Roas, da *Universidad Autònoma de Barcelona* – Espanha, em “O Fantástico como problema de linguagem”, propõe o enfoque do fantástico como transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. A vontade de construir um mundo ficcional semelhante ao do leitor leva o narrador a oferecer uma descrição realista e detalhada desse mundo. No entanto, ao enfrentar a representação do impossível, sua expressão costuma se transformar em algo obscuro, trôpego, indireto. Originalmente escrito em espanhol, o texto foi traduzido por Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Celso Fernando Rocha, da Área de Espanhol da UNESP de São José do Rio Preto.

Em seguida aos dois estudos iniciais, apresentamos, em ordem alfabética de nome de autor, os textos dos integrantes do Grupo de Pesquisa, alguns que participaram de Mesas-Redondas e dois que apresentaram seus trabalhos em forma de comunicações. Iniciamos por “O sonho e o pesadelo em *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand”, no qual Adalberto Luís Vicente discorre sobre essa obra de Aloysius Bertrand, mais especificamente sobre a seção “La Nuit et ses prestiges”, na qual estão presentes gnomos, bruxas, seres lendários, além de personagens e cenas associados ao horror, vinculados, com frequência, ao sonho e ao pesadelo, trazendo ao texto o tom do fantástico, do sobrenatural.

Álvaro Luiz Hattner, em “Zumbis e ficção: um passeio pelas entranhas da transmidialidade”, trabalha com narrativas de zumbis, que, segundo ele, representam hoje um excelente exemplo

daquilo que Henry Jenkins (2006) chamou de *transmedia storytelling*, ou seja, uma construção narrativa que se manifesta em múltiplos suportes textuais e na qual cada novo texto representa contribuição inédita e valiosa para o todo. Assim, uma história pode ser apresentada originalmente em um filme e expandida por meio de narrativas gráficas, novelizações, videogames e diversos outros suportes textuais. O cerne de seu estudo é mostrar de que maneira a multiplicidade de arquiteturas textuais propicia a constituição de um gênero que, originando-se no cinema, desdobra-se em suportes de diversas naturezas. Para isso, o foco da análise recai sobre a obra do cineasta George Romero e dos escritores Max Brooks, com seu *World War Z* (2003), e Robert Kirkman, com a série *The Walking Dead* (iniciada em 2003).

Ana Luiza Silva Camarani, em “As veredas do realismo mágico na ficção de Guimarães Rosa e Mia Couto”, aponta que o caráter de oralidade presente nas “estórias” de ambos os escritores, por meio dos casos relatados pelos narradores sobre o cotidiano e dos quais emergem mitos, crenças, superstições e lendas populares, permite focalizar alguns contos de *Primeiras estórias*, do primeiro, e de *Estórias abensonhadas*, do segundo, sob a perspectiva do realismo mágico. Assim, Camarani realiza sua abordagem a partir da teoria do realismo mágico de forma a situar a ficção de Rosa e de Mia Couto ao mesmo tempo em um contexto local e em um contexto universal.

Em “Fronteiras do fantástico, do mágico e do maravilhoso na Literatura Argentina contemporânea: *La pasión de los nómades* (1994), de Maria Rosa Lojo”, Antonio Roberto Esteves afirma que, normalmente associada a uma predominância do fantástico, a Literatura argentina contemporânea, no entanto, também traz em suas obras uma grande mistura de elementos mágicos e maravilhosos, nem sempre oriundos apenas dos universos africano e indígena. Esteves demonstra que uma leitura de *La pasión de los nómades* pode constatar tal presença, mostrando como é porosa a fronteira estabelecida pela crítica na tentativa de delimitar essas categorias.

Cleide Antonia Rapucci, em “*Fantasmas americanos e mara-*

*vilhas do Velho Mundo: quebrando fronteiras no insólito ficcional*”, discute sobre os rótulos que definem a produção literária da inglesa Angela Carter (1940-1992) como ficção do realismo mágico, do fantástico ou fantasia. Ela propõe uma leitura do conto “The Ghost Ships”, incluído em *American Ghosts & Old World Wonders*, discutindo o insólito ficcional carteriano como um “entre-lugar” do Velho e do Novo Mundo.

Fernanda Aquino Sylvestre, em “Resgatando mitos e contos de fadas: uma leitura de ‘Luka e o fogo da vida’, de Salman Rushdie”, mostra como esse autor contemporâneo revitaliza os elementos míticos e a estrutura dos contos de fadas tradicionais que resgata, utilizando novas estratégias condizentes com a realidade do mundo contemporâneo para compor a obra “Luka e o fogo da vida”. Rushdie funde o maravilhoso ao racionalismo moderno, aos elementos de massa e à tecnologia avançada dos tempos atuais para criticar alguns comportamentos da sociedade, como os maus-tratos a animais circenses e o abandono de elementos do passado, da tradição oral e do papel do contador de histórias.

Flavio García, em “A narrativa contra-hegemônica de Mia Couto: vertentes do real-maravilhoso em literaturas africanas de língua portuguesa”, reflete sobre o equívoco de restringir a manifestação da literatura real-maravilhosa à América Hispânica ou, mesmo, à América Latina como um todo. Segundo ele, as estratégias de construção narrativa de que se vale a estética real-maravilhosa correspondem a um conjunto de recursos de linguagem apropriados pelos sistemas literários contra-hegemônicos. O estudo se detém em narrativas do escritor moçambicano Mia Couto, as quais, segundo Garcia, constituem-se em uma das tendências mais fortes da literatura africana contemporânea em língua portuguesa.

João Batista Toledo Prado, em “*Monstrum in Fabula: uma leitura de Virgílio, Eneida III, 420 ss.*”, afirma que a Literatura greco-latina é, como se sabe, pródiga na descrição de figuras monstruosas, com cujos prodígios, personagens de todos os matizes poderiam deparar-se em qualquer dos três reinos conhecidos,

fosse a terra, fosse o mar, fossem os espaços aéreos. Seu estudo se concentra em análise que evidencia recursos expressivos postos a serviço da construção poética de criaturas monstruosas, nos trechos destinados a sua descrição na *Eneida* de Virgílio.

Karin Volobuef, em “Minha mãe me matou, meu pai me comeu: a crueldade nos contos de fadas”, discorre sobre como nos contos de fadas, ou contos maravilhosos, é constante a presença de personagens malignos, a começar pelas bruxas, madrastas mal-intencionadas e o lobo mau. A autora fala dos episódios de brutalidade em que mãos são decepadas (“A moça sem mãos”), olhos furados (“Cinderela”), cabeças cortadas (“O rei da montanha de ouro”), corpos esquartejados (“O camarada Lustig”) e diversas outras passagens de maldade ou torpeza que povoam os contos, para abordar o viés “cruel” e “assustador” dos contos de fadas, buscando discutir sua participação no imaginário popular e sua recepção pelo público adulto e infantil.

Maria Celeste Tommasello Ramos, em “Do Aqueronte ao Eunoé: os rios mitológicos e a simbologia das águas em *La divina commedia*, de Dante Alighieri”, enfoca as alusões aos rios mitológicos, presentes na obra dantesca, e os sentidos gerados por elas no processo intertextual de retomada dos mitos clássicos, recurso simbólico para a Literatura antiga, antes sagrada para gregos e romanos. Segundo a autora, em seu longo poema, composto por três partes, Dante constrói diálogos com os mitos que estruturam muitas alegorias, transpondo, desta forma, os limites da simbologia original dos elementos retomados (no caso específico: as águas) e construindo novos significados nesse espaço intraficcional fantástico, criado por ele ao descrever a peregrinação poética pelos reinos do *Aldilà*, ou seja, Inferno, Purgatório e Paraíso.

Maria Cláudia Rodrigues Alves, em “O insólito em cinco contos de Rubem Fonseca traduzidos para o francês”, enfoca “Gazela”, “O outro”, “Relatório de ocorrência em que qualquer semelhança não é pra coincidência”, “O balão fantasma” e “Almoço na serra no domingo de carnaval”, os quais foram traduzidos para o francês em distintas ocasiões, analisando o crité-

rio de seleção dos editores para traduzi-los e publicá-los como obras representativas do canônico autor brasileiro. Além disso, a autora focaliza a questão de serem os contos, aparentemente, despojados do costumeiro exotismo tropical, porém, ao mesmo tempo, serem sutilmente cunhados pelo Fantástico e pelas tensões universalizantes do existir e estar-no-mundo, e reserva especial atenção a “O outro”, alvo de três distintas traduções (1979, 1982, 1997).

Marisa Martins Gama-Khalil, em “Desafiando histórias sobre histórias: releitura revisionista das insólitas *As mil e uma noites* em ‘*Dunyazadíada*’, de John Barth”, enfoca o enredamento do conto do escritor norte-americano e afirma que ele se constitui como uma escrita revisionista das conhecidas *As mil e uma noites*. A autora salienta a revisão desse clássico da literatura popular oriental sob a ótica de John Barth, os procedimentos narrativos e discursivos de sua construção e o deslocamento dessa narrativa para o século XX, passando por questões ligadas ao Revisionismo e ao Pós-Modernismo.

Norma Domingos, em “Villiers de l’Isle Adam e son tueur de cygnes: *Tribulat Bonhomet*”, demonstra como o inventor de magníficas quimeras e crítico feroz do Positivismo, autor de *Tribulat Bonhomet* (1887), abomina o burguês cujos valores repousam sobre o lucro e o progresso. É a partir de “Claire Lenoir”, uma das mais belas histórias compostas pelo autor, que podemos entender o conflito que atravessa toda a sua obra. Tribulat Bonhomet, homem de ciência e arauto do *bon sens*, depara-se com o desconhecido: sarcasticamente, vemos, de um lado, o saber positivista, que se limita à superfície das coisas e, de outro, o conhecimento autêntico, de que as investigações e cálculos estreitos da ciência de tempos pretensamente iluminados não conseguem dar conta.

Renata Philipov, em “Fragmentação e insólito em Charles Baudelaire: alguns apontamentos”, demonstra a existência de fragmentos de textos de Charles Baudelaire que denotam ligação marcada pela recorrência temática, pela repetição de palavras e frases, pelo tom de revolta e melancolia. Para além da

fragmentação textual e temática nos escritos baudelairianos, a estudiosa envereda sua análise pelo caminho da presença do insólito e do macabro nos vários escritos do autor. Em vários poemas, poemas em prosa e fragmentos de *Mon coeur mis à nu*, ela verifica a constante presença de um duplo movimento de ascese e queda, de elevação e decadência, de subida aos céus e descida aos infernos, espaços insólitos presentes na obra do escritor francês.

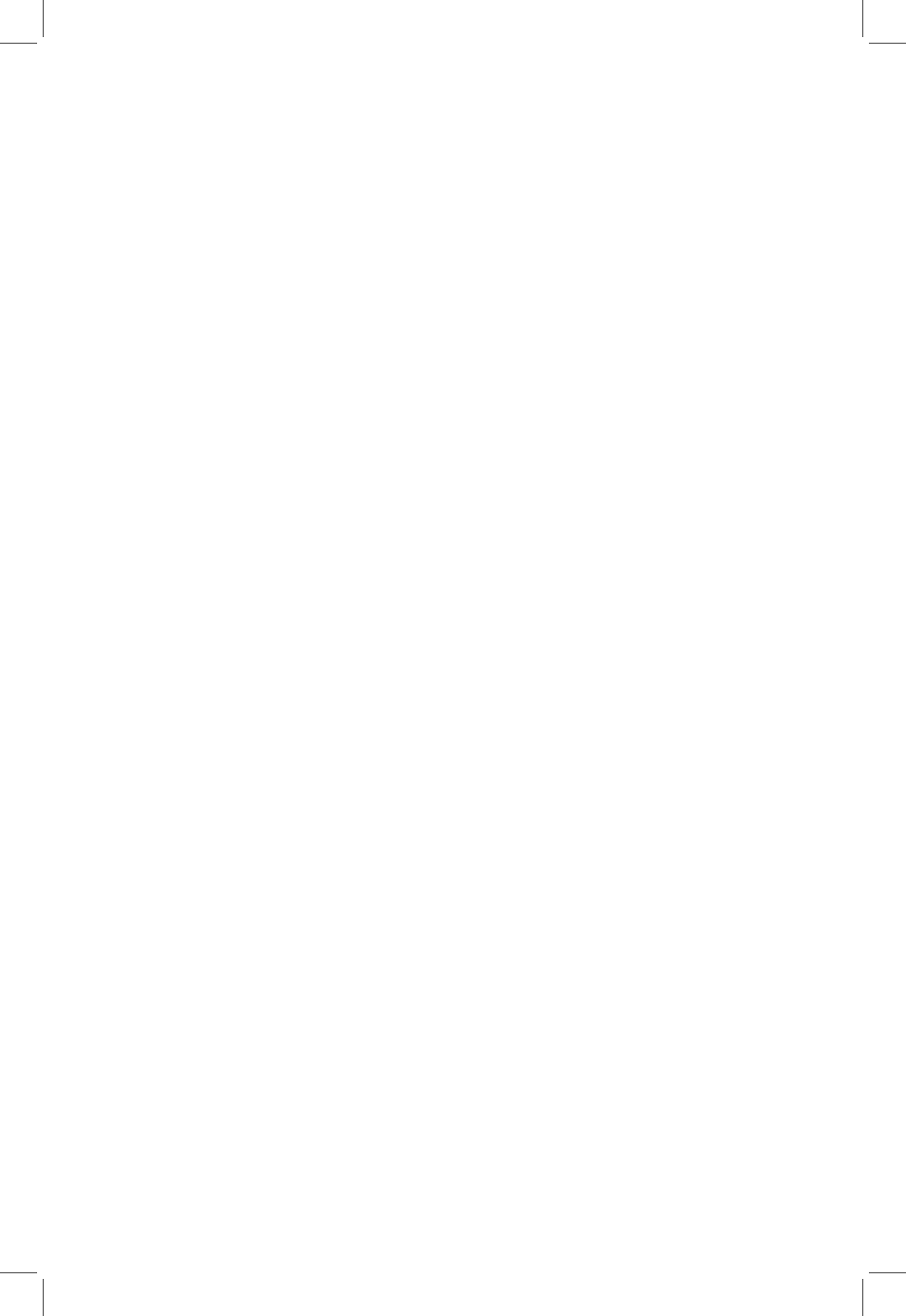
E Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, em “Primos pobres do diabo: o jogo fantástico de Cristina Fernández Cubas e David Roas”, explora o fato de haver uma classe particular de textos literários que se estabelece como jogo, correspondendo parte desses textos, segundo ela, à denominação de Literatura Fantástica, conceito abordado por meio da teoria de David Roas. A noção de jogo desenvolvida por Johan Huizinga, em sua obra *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, é também utilizada para empreender a análise de dois contos: “Parientes pobres del diablo”, de Cristina Fernández Cubas, e “El sobrino del diablo”, de David Roas. Alvares destaca as afinidades composicionais desses contos, de modo que a leitura de ambos, em conjunto, possibilite uma ampliação da experiência de leitura proposta pelos textos. Daí a natureza lúdica que emerge do ato de ler, a qual, segundo a estudiosa, extrapola os limites da página.

Assim, com esta terceira publicação do Grupo Vertentes do Fantástico na Literatura<sup>1</sup>, continuamos a divulgar os estudos realizados por docentes universitários e temos certeza de que vários outros livros virão, frutos de nossos colóquios bienais, de acordo com os dados e atividades que estão no *site* <http://www.vertentesdofantastico.com.br>.

Maria Celeste Tommasello Ramos  
Maria Cláudia Rodrigues Alves  
Álvaro Luiz Hattner

---

<sup>1</sup> Já foram publicados *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso* e *Vertentes do Fantástico na Literatura*, em 2011 e 2012, respectivamente, ambos organizados por Karin Volobuef, Norma Wimmer e Roxana Guadalupe Herrera Alvarez.



## A LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL: ALGUNS MARCOS REFERENCIAIS

Maria Cristina Batalha

A presença da ficção fantástica na literatura brasileira, apesar de constante, diversificada e inovadora, tem sido pouco divulgada entre nós e, de modo mais ou menos flagrante, também ignorada pela crítica e historiografia literárias. O panorama que aqui propomos traçar busca rastrear os passos deixados pelo gênero na série literária brasileira, dos seus primórdios nos meados do século XIX aos dias de hoje. Esse percurso não se pretende exaustivo e nosso mapeamento está longe de abarcar a totalidade dos contos fantásticos no Brasil. Nosso propósito é assim o de evocar exemplos dessas manifestações ao longo dos dois últimos séculos. Alguns autores que aqui estão são consagrados pela tradição literária brasileira, mas a parte fantástica de suas obras ficou “esquecida” das antologias exatamente por fugir dos cânones predominantes da época. Diante de um veto mais ou menos explícito, um *corpus* narrativo da literatura fantástica consistente e fixado na tradição das letras brasileiras não pôde, então, constituir-se de forma sólida. A irregularidade dessa produção não se explica pela ausência nem pela sua baixa qualidade, mas sim por uma política sistemática que deixava de lado outras leituras de mundo e outras sensibilidades em favor do cânone realista, construído pelas instâncias legitimadoras do valor e do gosto literários em determinados períodos. Dessa forma, predominou a exclusividade e a monocronia em detrimento da diversidade e do plural.

Isso acarretou certo desconhecimento acerca de rico material e a marginalização de autores ou parte da obra de alguns

autores mais conhecidos que se destacaram em outras estéticas, sobretudo as que articularam mimeticamente o texto literário e a realidade social.

Até a metade do século XX, podemos localizar uma produção fantástica recorrente, mas seus autores foram majoritariamente vinculados a outras escolas estéticas, notadamente o realismo-naturalismo, deixando de lado essa parte importante de sua ficção. É somente nesse momento, ou seja, por volta dos anos 1940 e 1950, que surgem dois nomes cuja obra é inteiramente identificada com o gênero fantástico: Murilo Rubião e J. J. Veiga. Esses escritores publicam seus contos fantásticos em coletâneas próprias e não têm seus nomes relacionados a outras estéticas, embora tenham sido “desprestigiados” em sua escolha genérica. O primeiro é comparado a Kafka e, por conseguinte, desqualificado nessa comparação; o segundo tem a sua obra lida como uma alegoria denunciadora da crise social e política do país. O caráter inovador da ficção fantástica de Rubião é desconsiderado e praticamente ignorado pela crítica, e a literatura fantástica de J. J. Veiga é lida como um “artifício” para driblar a repressão política exercida pela ditadura militar dos anos 1960 e 1970.

Até esse momento, os demais autores que cultivaram o gênero não eram identificados como tal e tinham, nas antologias e cursos de literatura, essa parte da sua produção ficcional associada a outras correntes literárias. É o caso, por exemplo, de Machado de Assis. Leitor e apreciador dos contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, com quem dialoga explicitamente nos contos “Sem olhos” e “O capitão Mendonça” (*Jornal das Famílias*, 1870), além de ser o tradutor de Edgar Allan Poe, Machado fez uma incursão bastante significativa pela literatura fantástica. Somente em 1973 é que Raymundo Magalhães Júnior organiza uma antologia de contos fantásticos do autor: *Contos fantásticos de Machado de Assis*.

Menosprezando essa parte da produção do escritor, o crítico literário Sílvio Romero comenta desdenhosamente que Machado “hoje tem veleidades de pensador, e de filósofo, e entende

que deve polvilhar os seus artefatos de *humour* e, às vezes, de cenas com pretensão ao *horrível*". E acrescenta: "Quanto ao *humour*, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível; quanto ao *horrível*, agrada-me muito mais o de Edgar Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético" (Romero *apud* Magalhães Jr.,1973, p. 23).

O mesmo ocorre com a ficção de Guimarães Rosa, surgida na década de 1940. Assim como Machado de Assis é classificado segundo nossas histórias da literatura como "realista", Rosa é enquadrado como "regionalista". Para a crítica, é irrelevante que o sobrenatural esteja presente em contos como "A terceira margem do rio", "A menina de lá", "Um moço muito branco", "O cavalo que bebia cerveja" ou "Meu tio o Iauaretê", entre tantos outros. Sem tirar o mérito de sua linguagem criativa e o modo particular de retratar os personagens e a geografia do sertão de Minas Gerais, é sintomático o fato de prevalecer na crítica apenas o aspecto do "regionalismo" de sua obra.

Em um pertinente estudo sobre o fantástico em Machado de Assis, o crítico e também autor de ficção fantástica Flávio Carneiro observa que um dos contos mais conhecidos de Machado é "O espelho" (*Papéis Avulsos*), publicado em 1882. Nesse conto, um jovem alferes da guarda nacional de vinte e cinco anos, ao passar uns tempos na fazenda do interior, despe-se da farda e, conseqüentemente, também se desfaz do papel social que ela lhe confere. Ao mirar-se no espelho, não consegue mais ver a sua própria imagem, que só reaparece refletida no espelho quando ele volta a vestir a farda, no momento de deixar a fazenda e voltar à capital. A ironia provocadora machadiana perpassa todo o texto e já se explicita no subtítulo do conto: "Esboço de uma nova teoria da alma humana", em diálogo crítico com o pensamento positivista dominante da época. Como mostra Flávio Carneiro, a crítica não deu importância à presença do fantástico em "O espelho", preferindo uma leitura de cunho mais sociológico. Entretanto, o mesmo não aconteceu com Guimarães Rosa, que escreveu um conto intitulado tam-

bém “O espelho”, publicado em *Várias Estórias* (1962)<sup>2</sup>, promovendo um diálogo assumido com o conto de Machado, em “um exercício de reescritura que se dá exatamente a partir do insólito – e da ambiguidade que o cerca –, percebido por Rosa na sua leitura do conto machadiano” (Carneiro, 2009). Guimarães Rosa opta por privilegiar, não o caminho da crítica social, e sim o da imaginação, criando, ele próprio, uma história paralela em que o personagem principal (e narrador da história) se depara com situação semelhante à do jovem do conto de Machado: ao se olhar no espelho, num momento delicado de sua vida, vê não mais o seu rosto real, mas o de um monstro. Conforme destaca ainda Flávio Carneiro (2009),

[...] mais do que um escritor que busca, em boa parte de sua obra, trabalhar com o jogo da incerteza propiciado pelo fantástico, Guimarães Rosa é um *leitor* fascinado por esse mesmo jogo. É obviamente a partir do modo como lê Machado que o escritor Rosa ergue seu próprio conto, como uma volta a mais na espiral do fantástico proposta pelo conto primeiro. (p. XX)

Consciente do veto sistemático à literatura fantástica no Brasil e da pouca credibilidade de que ela desfrutava, Machado de Assis, no prefácio a *Histórias da meia-noite*, na “Advertência” que dirige aos seus leitores, escreve, em 10 de novembro de 1873:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exibir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo.

---

<sup>2</sup> As obras de Machado de Assis citadas no artigo encontram-se em *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.

E, no ensaio “A nova geração”, publicado em dezembro de 1879, na *Revista Brasileira*, Machado de Assis ironiza mais uma vez: “A realidade é boa, o realismo é que não serve para nada”.

Assim, apesar dos desvios, dos equívocos da crítica, da predominância do projeto nacionalista romântico que era avesso ao fantástico e da tendência à valorização do relato documental que se atualiza através da estética realista, corre subterraneamente um espaço reservado a uma literatura que se caracteriza pela construção ficcional da “sobrenaturalidade” e de uma “suprarrealidade”. Embora, nos dias de hoje, a ficção fantástica no Brasil tenha obtido o reconhecimento da crítica e das instâncias legitimadoras do “gosto”, podemos afirmar que a produção fantástica brasileira, durante um longo tempo da nossa história literária, constituiu-se como um percurso enviesado, à margem da matéria ficcional posta a serviço da construção de uma sociedade nacional, fosse ela laudatória ou crítica.

A primeira manifestação da literatura fantástica no Brasil reconhecida pela crítica é a coletânea de contos *Noite na taverna*, de Manoel Antônio Álvares de Azevedo, publicada postumamente em 1855. Essa obra de inspiração byroniana inaugura uma estética alternativa para a ficção brasileira pelo viés da incerteza e da ambiguidade. Apesar de ser um caso isolado e não ter conseguido impor-se como uma “escola”, surgem outros exemplos esporádicos desse modelo de fantástico de ambientação e temática góticas, com acentuada carga de pessimismo inspirado em Byron, como o conto “As ruínas da Glória”, de Fagundes Varela, publicado em folhetim no *Correio Paulistano*, de 1861; e “Trindade maldita”, de Franklin Távora, publicado no mesmo jornal e no mesmo ano, sendo que não se tem notícia de publicação deste conto em livro. Esse é o caso também de “As bruxas”, também de Fagundes Varela; de “Um sonho”, de Justiniano José da Silva (publicado na seção “Apêndice” de *O Chronista*, 11/01/1838, n. 129); e de “Luísa”, de Pereira da Silva (*Jornal dos Debates: políticos e literários: Tipografia de L. A. Burgain*, 18/01/1838), precursores de Álvares de Azevedo. E, como parte integrante da estética romântica, a maior parte da

produção fantástica que se desenvolve no século XIX carrega as marcas da sensibilidade, característica desse período e dessa escola estética.

A primeira antologia de contos brasileiros foi organizada por Alberto de Oliveira e Jorge Jobim, em 1920. Mais tarde, em 1959, Jerônimo Monteiro reúne no volume número 8 da coleção *Panorama do conto brasileiro*, a coletânea *O conto fantástico*, publicada pela Civilização Brasileira. Assim, pela primeira vez, surge uma antologia que recolhe unicamente contos brasileiros. Dois anos mais tarde, em 1961, Jacob Penteadado organiza as *Obras primas do conto fantástico*, publicadas em São Paulo, pela Martins Fontes, reunindo contos do mundo e incluindo alguns brasileiros.

Em 1985, o crítico e escritor José Paulo Paes publica *Os buracos da máscara*, coletânea em que figuram contos do mundo inteiro e alguns brasileiros também. Mais recentemente, em função da retomada de interesse pela forma “conto” e, particularmente, pelo conto fantástico, Flávio Moreira da Costa publica *Os 100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal* (2002) e Bráulio Tavares, *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003) que, como indica o título, reúne somente contos brasileiros.

Essas primeiras tentativas de registro da produção ficcional fantástica brasileira esbarram em dificuldades diversas. Na Introdução a *Páginas de sombra*, Bráulio Tavares adverte sobre a dificuldade de reunir contos do gênero, dada a sua escassez em nossas letras. Diz ele que, quando surgiu a ideia da antologia, pensou haver fartura de material, já que as histórias fantásticas de mistérios e “almas penadas” são de agrado popular. Verificou, entretanto, que o que havia por aqui era literatura traduzida, na sua maioria inglesa. “Entre nós, afirma ele, parece que se dá o contrário: há muitas lendas, superstições, assombrações por esse sertão, e há pouco quem se aproveite do tema para escrever” (Tavares, 2003, p. 1).

Também na Introdução às *Obras primas do conto fantástico*, Jacob Penteadado desqualifica o gênero como criação estética e

afirma que ele é o resultado de um desvio moral ou comportamental do autor. Ele considera que o fantástico: “é gerado pelo sonho, pela superstição, pelo medo, pelo remorso, pela superexcitação nervosa ou mental, pelo álcool e por todos os estados mórbidos. Ele se alimenta de ilusões, de terrores, de delírios. Assim, embora tenha florescido em outras épocas, parece satisfazer plenamente ao paladar dos leitores modernos” (1961, p. 1). Continua ele: “Entre os escritores que sofreram a influência do álcool e outros tóxicos, podemos citar Edgar Allan Poe e Baudelaire. A grande afinidade que os ligava no vício e no talento, talvez tenha contribuído para que o segundo divulgasse as obras e o gênero do escritor bostoniano, na Europa, mercê de apuradas traduções em que se esmerou o francês” (1961, p. 3). E, com relação à produção brasileira, acrescenta: “Temos notado que, nas antologias de contos fantásticos, os brasileiros primam pela ausência” (p. 3-5).

Braulio Tavares, na Introdução de sua antologia, hesita em definir o conceito e afirma que “não se deve esperar destas páginas sequer uma tentativa de estabelecer uma teoria unificada do fantástico” (2003, p. 7). Quando passa a referir-se especificamente ao fantástico brasileiro, propõe então uma classificação para os contos: 1) “o brasileiro místico”, narrativas de estrutura mitológica, próximas da oralidade, sem hesitação entre a explicação realista e a sobrenatural; 2) as narrativas que usam o Brasil como temática para discussão do mundo e da realidade, aproximando-se do “realismo mágico” latino-americano; 3) os contos inspirados nos *ghost stories*, ou seja, os derivados do romance gótico e da vertente da ficção científica e do horror (p. XX).

Foram, portanto, muito preciosas as contribuições dessas antologias para orientar nossas escolhas e fornecer um primeiro passo para o trabalho. Mas nossa pesquisa nos levou a consultar outras antologias de contos e, em alguns casos, encontramos contos fantásticos reunidos sob títulos diversos, como os seguintes contos agrupados sob o rótulo de “Conto trágico”: “Acauã”, de Inglês de Sousa (*Contos amazônicos*, 1893,

In: Monteiro, J., *Panorama do conto brasileiro. O conto trágico*. Vol. 9, 1960); ainda com o título de “Histórias de crimes e criminosos”: *O crime do estudante Baptista*, de Ribeiro Couto (In: Cavalheiro, E. e Menezes, R. (Orgs.), *Panorama do conto brasileiro, histórias de crimes e criminosos*, 1956); “O narciso em equação”, de João Pacheco, de 1942 (*Negra a caminho da cidade*, In: Cavalheiro, E. e Menezes, R. (Orgs.), 1961); “O crime daquela noite”, de Menotti del Picchia (*Contos*. In: Cavalheiro, E. e Menezes, R., 1961); “História de gente alegre”, de João do Rio (*Dentro da noite*. In: Cavalheiro, E. e Menezes, R., 1961); e, finalmente, a classificação de “conto romântico”: *As ruínas da Glória*, de Fagundes Varela, originalmente publicado no *Correio Paulistano*, 1861 (In: Cavalheiro, E. e Menezes, R., 1961). Na antologia de contos policiais brasileiros, organizada por Flávio Moreira da Costa, *Crime feito em casa* (2005), encontrei, por exemplo, o meta-conto fantástico “Círculo vicioso”, de Amílcar Bettega Barbosa (originalmente publicado em *Os lados do círculo*, 2004).

O cotejo dessas antologias nos ajudou a elencar alguns autores insuspeitos, por estarem sobejamente vinculados a escolas estéticas distantes da ficção fantástica, abrindo-nos caminhos para a incursão em novas obras e autores que vieram a contribuir significativamente para alimentar esse panorama.

Chamou-nos a atenção a quantidade e a diversidade do conjunto. Porém, guardadas as devidas proporções e poéticas particulares, existe certa coesão no universo mental e imaginário da produção ficcional do século XIX e início do XX, que vai além do caráter marginal comum que a crítica havia reservado a essas obras. Observamos, por exemplo, que, em seus primórdios, a narrativa fantástica apresenta-se ainda presa aos modelos romanescos publicados em folhetins, de inspiração gótica, passando gradativamente pela reflexão filosófica, pela análise naturalista de obsessões mórbidas e da loucura, ganhando feições mais modernas, nos moldes kafkianos, caso específico – mas não o único – do conto *O máscara*, de Nestor Victor (1897), autor simbolista ainda muito pouco estudado entre nós. Embora

possamos registrar uma “evolução” constante do gênero fantástico, temos que reconhecer que ele se desenvolveu à margem das grandes correntes literárias, ou seja, desenvolveu-se em paralelo ao romance romântico, ao romance histórico, ao romance realista, ao psicológico, ao transcendentalismo ou ao naturalismo. Contudo, a produção fantástica mais contemporânea já aponta para o amadurecimento do gênero e começa a deixar o seu lugar marginal na nossa série literária, ganhando destaque na crítica, legitimidade nas academias e marcando um lugar garantido em antologias e suplementos literários.

Caberia advertir ainda que, se discordamos da inclusão de muitos contos apresentados como “fantásticos” nas antologias citadas, não nos cabe aqui discutir nem polemizar a esse respeito, até porque as definições teóricas do gênero são bastante cambiantes e não existe unanimidade entre os críticos quanto aos limites do que consideram “fantástico”, “maravilhoso”, “realismo mágico”, “estranho”, entre tantos outros termos que nos remetem a gêneros e subgêneros afins. Seria então mais prudente falarmos de “fantásticos adjetivados”, que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc. Conforme a predominância de um desses aspectos no texto fantástico – terror, horror, sonho, melancolia, trágico ou grotesco – desenvolveram-se as criações textuais e as teorias a respeito do gênero.

Quanto às temáticas recorrentes, elas também são bastante variáveis, mais ou menos exploradas em determinadas épocas, e receberam, a cada texto, um tratamento peculiar.

Essas temáticas oscilam entre a presença desconcertante das máquinas como símbolo da modernidade incompreendida, como é o caso da maioria dos contos de J. J Veiga, por exemplo. Outros contos recorrem ao apoio de um objeto mágico: “O Espelho”, de Gastão Cruls (*História puxa história*, 1938); e *A luneta mágica*, de Joaquim Manoel de Macedo (1869), narrativa em primeira pessoa, situada entre o conto e a novela, e que relata a história de Simplício, míope física e socialmente, a quem ofe-

recem uma luneta mágica, com a seguinte advertência: “Dou-te uma luneta mágica; verás por ela quanto desejares ver, verás muito; mas poderás ver demais”. A visão do futuro aproxima certos contos da ficção científica, como nos casos de “A viagem de Caramuru”, em *Quando o Brasil amanhecia (fantasia e passado)*, de Alberto Rangel (1905); de “O país das quimeras (conto fantástico)”, de Machado de Assis (*O futuro*, 1982; republicado sob o título de “Uma excursão milagrosa”, em *Contos escolhidos de Machado de Assis*, antologia organizada por Raimundo Magalhães Jr., de 1973); de *A filha do inca*, de Menotti del Picchia (1927); de *Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruis (1925); e de *Zanzalá*, de Afonso Schmidt (1936). Outra temática recorrente é a presença do duplo: “Paulo”, de Graciliano Ramos (*Insônia*, 1955), em que assistimos aos delírios de um moribundo que se vê dividido em um duplo seu, também escritor; de “O duplo” e de “Meu sócia”, ambos de Coelho Neto (*Contos da vida e da morte*, 1927). Ainda caberia destacar aqui o tema da metamorfose, como em “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião (*Os dragões e outros contos*, 1965); e de “Alguém dorme nas cavernas”, de Rubens Figueiredo (*O livro dos lobos*, 2009 [1994]).

No que concerne à definição do gênero fantástico, sabemos, como vimos, que estamos em terreno minado, pois os gêneros, longe de estarem fechados em compartimentos estanques, movimentam-se em várias direções, e os textos são mais heterogêneos do que gostariam os críticos e os teóricos. Os autores inventam caminhos tortuosos, passagens caprichosas e brincam com as fronteiras que os especialistas insistem obsessivamente em determinar. Por conseguinte, os traços que aqui destacamos num esforço classificatório são fluidos e cambiantes e não devem ser entendidos como independentes uns dos outros; ao contrário, muitos deles encontram-se mesclados a traços predominantes em outros textos, dialogando entre si e invadindo-se mutuamente. Assim, a tentativa de agrupamento que apresentamos aqui pautou-se pela presença daquilo que nos pareceu mais evidente em cada um dos contos, mas essas características estão longe de serem exclusivas ou excludentes

entre si. Esse trabalho de classificação nos levou a oito grupos de contornos mais ou menos arbitrários, que sugerimos a seguir.

### **1. Conto fantástico gótico**

Fazendo apelo a fantasmas, espectros, almas penadas e outras aparições aterrorizantes, os enredos desses contos desenrolam-se no quadro clássico dos castelos assombrados, das florestas tenebrosas e dos ambientes sombrios e escuros. Trata-se de uma literatura de índole satânica, expressão paroxística de paixões infelizes e de amores amortalhados, fazendo do binômio amor e morte uma recorrência. Sob diferentes aspectos, os textos góticos trazem à tona uma série de significantes: o castelo como lugar acima da lei, a não ser a sua própria; os outros como vítimas naturais prontas para satisfazerem os desejos do senhor; e a maldição que os atinge, ligada à extinção de sua raça. É o caso dos contos “As ruínas da Glória” (1861) e de “As bruxas”, de Fagundes Varela, que mencionamos acima; “Um sonho”, de Justiniano José da Rocha (1838); “Luísa”, de Pereira da Silva (1838), no qual figura o tema do amor que leva à morte, remetendo ao mito de Tristão e Isolda; e de “A noiva”, de Humberto de Campos (*O monstro e outros contos*, 1937).

A ambientação gótica está fortemente vinculada ao grotesco e ao macabro, presentes na mesma atmosfera de horror e de medo exacerbado, predominante no período romântico, mas não exclusivo a ele. A atração dos românticos pelo grotesco explica-se, primeiro, porque se inicia, a partir da reflexão sobre seu papel e função, uma ruptura com a tradição que o rejeitava; segundo, porque ele assume os atrativos do excluído ameaçador e do “pária glorioso”, conforme a expressão de Elisheva Rosen (1991, p. 39), tornando-se uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixava nos parâmetros definidos pela tradição. É da própria essência do grotesco a associação entre o cômico e a feiura, a ligação entre o riso

e o sofrimento, e a presença, em um mesmo personagem, da felicidade e da infelicidade. No grotesco, impera a poesia do estranho e do mórbido, promovendo um jogo com o “medo”, com o horror e, muitas vezes, com o repugnante. O conto “Bocatorta”, do escritor Monteiro Lobato (*Urupês. Obras completas de Monteiro Lobato*, vol. 1, 1951), coloca em cena o personagem monstruoso, que dá nome ao conto, como “uma curiosidade da fazenda”, filho de uma escrava e que “nasceu disforme e horripilante como não há memória de outro” (p. 180-181). Com efeito, neste conto fantástico, Lobato, ao invés de trazer à cena demônios ou espíritos, nos acena com um monstro caricatural que provoca repulsa e escárnio, ao mesmo tempo. Assim, o riso ambíguo presente no grotesco da figura de Bocatorta está vinculado a uma experiência do horror, identificado, muitas vezes, com a particularidade dos episódios de violência vividos no campo brasileiro. Sua presença grotesca subverte a lógica dos senhores do poder e chama a atenção para as contradições da realidade social brasileira. No conto citado, a definição do monstro se faz por aproximações incertas: “Corra o mundo campeando feiura braba e aplique o pior no estupor” (p. 181); “tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra-prima” (p. 189). Como se percebe, a ambiguidade de sua figura – assemelhada à imagem do bufão – se confunde com a reunião improvável do real e do irreal, duas esferas que deveriam excluir-se e que, no entanto, se acham amalgamadas em um ser cuja significação escapa às categorizações conhecidas. Ele produz um efeito de terror pela evocação de forças obscuras que sugere, sem apresentar as chaves para uma interpretação, mesmo que esta interpretação seja a de uma ordem superior, como o caso do efeito trágico, no qual o herói do conto reconhece os poderes da fatalidade. Em “Bocatorta”, a deformação mais acentuada concentra-se na boca do personagem, à qual o narrador empresta características animais:

A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha

beijos, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. (p. 188)

Ora, se sua boca provoca asco e horror – cuja visão repugna a jovem e casta Cristina, mas, ao mesmo tempo, também retém o seu olhar –, é também por ela que Bocatorta exerce sua sexualidade, levando a cabo seu instinto necrófilo, uma vez que desenterra a senhorita Cristina para beijá-la na boca, “beijo único de sua vida” de donzela ainda intocada (p. 195). Atração e repulsão encontram, no mesmo movimento, a vida em sua explosão de prazer e a morte, personificada no cadáver. Evidencia-se aí o parentesco entre o macabro e o fantástico: o monstro encarna nossas tendências perversas e homicidas. No relato fantástico, monstro e vítima encarnam essas duas partes de nós mesmos, ou seja, nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram. O grotesco contribui, assim, para um efeito de fantástico que resulta da impossibilidade de se levar em conta a monstruosidade do presente, fruto da desagregação das normas da realidade, remetendo à dimensão de um horror “metafísico”.

Dessa forma, nesse grupo de contos, encontramos uma acentuada presença do elemento escatológico exemplificado na figura do cadáver, do esqueleto, da doença e da degeneração, que remetem ao elemento macabro e ao grotesco. Para citarmos alguns exemplos, podemos evocar os contos “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães (*Lendas e Romances*, 1871); “Circo de cavalinhos”, de Viriato Corrêa (*Histórias ásperas*, 1928); vários contos do “naturalista” Aluísio Azevedo, como “Imã”, “Niobe” (trazendo o tema da deformação pela lepra, vivida como uma fatalidade que recai sobre uma família sem explicação plausível), “Último lance”, “O impenitente” (no qual aparece o tema – comum a vários outros contos fantásticos – do religioso que não consegue conter seus desejos carnis, trazendo mortas ressuscitadas e cadáveres do fundo da noite solitária de um convento) e “Vingança” (*Pegadas*, 1897). Do mesmo período, lembramos também os exemplos de “O Esqueleto”, de Machado

de Assis (*Contos esquecidos*); “De além-túmulo”, Magalhães de Azeredo (*Alma primitiva*, 1895); “Gapuiador”, de Peregrino Júnior (*História da Amazônia*, 1936); “A podridão viva”, de Amâncio Sobral (*Contos exóticos*, 1934); e “Os olhos que comiam carne”, de Humberto de Campos (*O monstro e outros contos*, 1937).

Pontuando ainda a permanência do fantástico gótico, que não fica circunscrito apenas ao período romântico ou ultraromântico, poderíamos citar ainda “O satanás de iglawaburg”, de Adelpho Monjardim (*A torre do silêncio*, 1944); “Os donos da caveira”, de Ernani Fornari (*Enquanto ela dorme e A Guerra das fechaduras*, 1951), este com o estilo e referências explícitas a Álvares de Azevedo; “Alma das aves” e “Pelo caiapó velho”, explorando o motivo da doença, como a lepra, ambos de Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*, 1965); abordando a temática do canibalismo, “Úrsula”, de Breno Accioly (*Os cataventos*, 1962); “O crime daquela noite”, de Menotti del Picchia (*Contos*, 1946), com a exploração do motivo da obsessão e da loucura, trazendo a mesma temática do negro como excluído, monstruoso, obsceno, disforme e um pária social.

Dentro desse grupo que rotulamos de “gótico”, é necessário destacar a contística de João do Rio, notadamente em “A mais estranha moléstia” e “O bebê de tarlatana rosa”, ambientado no carnaval do Rio de Janeiro (*Dentro da noite*, 1910); e a obra de Monteiro Lobato, como o conto ao qual nos referimos acima, além de “Meu conto de Maupassant” (*Urupês*) e de “Bugio Moqueado” (*Negrinha*, 1925), em que se destaca o motivo do canibalismo na arquitetura da vingança do temido coronel de Mato Grosso.

## **2. Conto fantástico maravilhoso**

O gênero cuja fronteira mais se aproxima do fantástico e cuja definição teórica esteve a ele vinculada até estudos relativamente recentes é o maravilhoso. No universo do conto maravilhoso, fadas, magos, gênios do bem e do mal encontram-

se “naturalmente” misturados aos vivos e simples mortais. Desconsiderando nesse estudo a classificação pontuada por Todorov, no conjunto de contos maravilhosos a metamorfose é a regra geral, como ocorre nos contos “Os Curiangos”, de Valdomiro Silveira (*Os caboclos*, 1920); de “O meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa (*Estas histórias*, 1962); e de “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião (*Contos reunidos*, 1965), embora, é bom que se esclareça, os três contos citados pudessem pertencer ao gênero fantástico puro, conforme a categorização todoroviana, baseada na hesitação do leitor.

Nesse grupo de contos que propomos aqui, nem sempre ocorre, como nos contos de fadas, que, ao final, príncipes casem-se com camponesas, cavaleiros vençam os dragões e os pobres descubram-se donos de reinos e fortunas inimagináveis. Como fica estabelecido que os acontecimentos, aparentemente inexplicáveis, são produzidos por deuses, mágicos e gênios, o saber sobre sua origem é deixado de lado: ele se funda na aceitação dessas premissas de base, que, às vezes, respondem por convenções folclóricas e/ou alegóricas e não são questionadas. Sustentando a nossa posição teórica, lembramos que, na década de 60, antes, portanto, da obra de Todorov, alguns autores estabeleceram uma distinção entre “feérico” e “fantástico”, como duas espécies do “maravilhoso”. Neste caso, o maravilhoso *rose* seria o feérico e o maravilhoso *noir* seria o fantástico (Vax, 1974 [1960]). Na sua grande maioria, os contos fantásticos brasileiros que estão nessa categoria são baseados em lendas e mitos regionais, como o exemplo de “A feiticeira” e “Acauã”, do contista Inglês de Souza (*Contos amazônicos*, 1893), ave agourenta da floresta amazônica e que come cobra.

Nesse conjunto, agrupamos também aquilo que poderíamos denominar de “realismo mágico”, termo utilizado por Jorge Luis Borges, em *Ficciones* (1944), para designar o tipo de ficção que se produzia na América Latina. É o caso de “Luvibórix”, de Carlos Emílio Corrêa Lima (*Jornal Letras & Artes*, 1986), prosa poética, de leitura alegórica, que promove o questionamento do sentido do mundo, fazendo um misto de ficção científica e

absurdo; e de “Um estrangeiro muito estranho”, de Elias José (*Um pássaro em pânico*, 1977). Como assinalamos, nessa categoria do chamado “realismo mágico” também impera a confusão teórica, pois entendemos que narrativas do tipo “maravilhoso” e “fantásticas”, em termos de Todorov, vêm abrigar-se sob o mesmo rótulo, embora estabeleçam pactos de leitura bastante diferentes. Se formos nos ater à perspectiva todoroviana, ou seja, cernindo o fantástico em seu sentido *stricto*, no conjunto de contos que retratam lendas e mitos brasileiros encontramos os seguintes contos “fantásticos”: “Pedro barqueiro”, de Afonso Arinos (*Pelo sertão: histórias e paisagens*, 1898); “Pelo caiapó velho”, de Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*, 1965); “Na tapera de Nho Tido”, de Valdomiro Silveira (*Os caboclos*, 1920); “Contas brabas”, de Gastão Cruls (*História puxa história*, 1951); “Navio das Sombras” e “Sonata”, de Érico Veríssimo (*Contos*, 1987); “O cemitério” e “Sua Excelência”, de Lima Barreto (*Histórias e sonhos*, 1920); “Assombramento”, de Afonso Arinos (*Pelo Sertão: histórias e paisagens*, 1898); e “Flor, telefone, moça”, de Carlos Drummond de Andrade (*Contos de aprendiz*, 1951).

Paralelamente, nesse mesmo grupo, encontramos contos de configuração puramente “maravilhosa”, como é o caso de “Maria Bambá”, de Luiz Canabrava (*Sangue de Rosaura*, 1954); “A cadeira”, de Veiga Miranda (*Pássaros que fogem*, 1980); “A Rita do Vigário”, de Viriato Corrêa (*Contos do Sertão*, 1912); e “Hirano e Garbha”, de Nestor Victor (*Signos*, 1897), conto maravilhoso de valor alegórico, surpreendentemente moderno.

Com efeito, os mitos do interior do Brasil que povoavam a imaginação do sertanejo foram incorporados à contística de vários escritores, recebendo um tratamento narrativo que ora sugere o fantástico, ora aponta mais para o maravilhoso. Eles estão fortemente presentes, por exemplo, na obra de Monteiro Lobato, como em “Lobisomem”, “O saci” e “A mula-sem-cabeça” (*Viagem ao céu e O Saci*, 1951). O motivo do saci, negrinho de uma perna só, com o gorro vermelho e fumando seu cachimbo, conhecido por sua astúcia e malandragem, inspirou também o

conto “O saci”, de Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*, 1965). O mesmo acontece com o mito do lobisomem, que alimenta o fantástico em diversos países e em diferentes momentos da história das mentalidades, como por exemplo, o conto “O Lobisomem”, de Raymundo Magalhães Jr. (*Ilustração brasileira*, abril/1923). Gastão Cruls, nascido no Rio de Janeiro em 1888, filho de um cientista belga aqui radicado, escrevia na *Revista do Brasil* sob pseudônimo e também foi o autor de vários contos sobre lendas e mitos do Brasil, entre eles “Mãe d’água” (*História puxa história*, 1951) e “Noturno nº 13” (*Coivara*, 1920). O contista Simões Lopes Neto resgatou em sua obra uma série de lendas do sul do país, como no conto “O negrinho do pastoreio”, em *Contos gauchescos e lendas do Sul* (1964).

Enfim, o maravilhoso que recortamos aqui está ancorado em um fundo legendário, calcado em crenças reais e profundas, cuja permanência se deve à tradição popular, e que são vividas coletivamente. Submetido a tratamentos literários diversos, esse vasto material cultural do país veio alimentar uma longa tradição do conto brasileiro, notadamente o conto fantástico, que aqui, como explicitamos, abriga igualmente as categorias de “maravilhoso” e de “realismo mágico”.

### **3. Conto fantástico filosófico, metafísico**

Metafísica e fantástico interessam-se pelos mesmos objetos: a percepção extra-sensorial, aparições, visão através de corpos opacos, entre outros temas afins. Porém a metafísica tem a pretensão de ser uma ciência e para isso faz uso de técnicas científicas. O autor fantástico não procura saber se os fenômenos paranormais existem ou não; ele tenderá, ao contrário, a negá-los e a exibir sua impossibilidade, mas que, “todavia acontece”. Assim, se fantástico e metafísico têm o mesmo ponto de partida, eles se orientam em direções diametralmente opostas. Quando as velhas superstições foram postas em xeque, propiciaram o nascimento de duas disciplinas opostas e complementares, vi-

sando a satisfazer a necessidade de saber e a necessidade de sentir (Vax, 1974, p. 24).

Sabemos que qualquer que seja o curso que a referencialidade externa venha a tomar no texto, a ancoragem no real constitui uma etapa obrigatória na narrativa fantástica. Ora, no final do século XIX, a psiquiatria tornava-se uma ciência médica autônoma e autores como Maupassant, Poe e Prosper Mérimée produziram discurso simétrico e interpelador desse saber pelo viés da literatura. No Brasil, cuja literatura estava fortemente marcada pelo modelo europeu, sobretudo o francês, o pensamento positivista tomou conta das mentes e dos corações da época. Assim, o fantástico, como modo de reação ao otimismo excessivo do pensamento científico, às pretensões da razão e aos meios de conhecimento que a suportam, ao priorizar o subjetivo, traduz uma crise de percepção que evidencia o descompasso de um mundo que está longe de ser ordenado por uma lógica racional. A escritura do sobrenatural encena justamente esses instantes em que a natureza parece escapar à consciência.

Em novembro de 1974, a revista *Planeta* publicou sete contos inéditos, em caderno especial dedicado ao conto fantástico brasileiro; entre esses contos, consta “Os Mensch(s)”, de Flávio Moreira da Costa, que, por ser um conto minimalista, nos permitimos reproduzir aqui em sua quase totalidade:

Os menschs saem de dentro do corpo e só voltam a ele para se alimentarem. O primeiro que comem é o estômago, quando novamente dentro do corpo. [...] Quando um mensch volta a seu corpo uma vez mais, come o cérebro. Depois, abandona o corpo e desaparece. Sete dias leva o cérebro para crescer de novo. E o estranho ser volta e come as entranhas, cada vez que volta come uma parte: o fígado, os rins, os intestinos etc., e em cada sete dias o fígado, os rins, os intestinos etc. nascem de novo. O tipo de alimentação dos menschs é conhecido como autociclagem. No entanto, o que a ciência ainda não conseguiu descobrir é para onde vai o mensch cada vez que abandona seu corpo. (Costa, 1974, p. 69)

O texto se constitui pela enunciação de uma certeza seguida pela apresentação de um questionamento. Em primeiro lugar é descrita a rotina dos *mensch*s, seus hábitos alimentares, o modo de regeneração dos órgãos atacados por eles. No final, é apresentada a incerteza atual sobre o destino do *mensch* uma vez fora do corpo. Ora, nomear e descrever são a prática da ciência. Em “Os mensch(s)”, nomeia-se e descreve-se um fenômeno com um pretense rigor científico, mas ao final da leitura, o fenômeno descrito permanece inalcançável. A dimensão paródica do texto é, pois, evidente, assim como o desmonte da certeza que toda ciência se propõe a veicular. O questionamento pela incerteza, premissa fundamental do fantástico, dirige-se, ali, ao próprio processo de formação do conhecimento. Desse modo, a curtíssima narrativa de Flávio Moreira da Costa insere-se plenamente no espírito que animou a literatura fantástica desde os seus primórdios no século dezoito, ou seja, o questionamento dos saberes e do sentido da vida fornecidos pelos grandes discursos totalizantes, enveredando-os pelo caminho da incerteza e da desestabilização.

Esse tipo de conto marcou sua presença desde o início daquilo que se pode chamar de “literatura brasileira”, isto é, desde os meados do século XIX. Em “O imortal”, publicado originalmente em *A Estação* (1882), e “A segunda vida” (*Histórias sem data. Gazeta Literária*, 1884), Machado de Assis trata o problema da loucura e do sentido da vida, questionando-se se podemos ou não ter uma segunda vida na Terra. A relação entre a vida e a morte e o sentido de ambas também são discutidos no conto filosófico e alegórico “Delírio”, de Afonso Schmidt (*Curiango*, 1935), assim como a loucura proveniente de um trauma é tratada no conto “O soldado Jacob”, de Medeiros e Albuquerque (*Um homem prático*, 1898). A temática da falta de sentido, do desgosto da humanidade e do absurdo da existência estão presentes nos contos “O mensageiro”, de João Alphonso (*Eis a noite*, 1943), “A Gargalhada”, de Orígenes Lessa (*Passa Três*, 1933) e em “A escuridão”, de André Carneiro (*Diário da nave perdida*, 1963).

A ciência e suas contradições, incapazes de trazer respostas para as inquietações do homem, são motivo recorrente na contística do “naturalista” Aluísio Azevedo: “Demônios” (1893), “Vícios”, ambos de vocação acentuadamente naturalista; no segundo conto, Azevedo nos mostra as taras de família e a relação doentia entre um pai viciado, atormentado pela culpa, e um filho que adocece em consequência dos vícios do pai, entregando-se à dependência da morfina; “Heranças”, que dialoga também com a estética naturalista, conforme sugere o próprio título, e descreve, à moda folhetinesca e com arrebatamento dramático, as brigas entre marido, mulher e filho, nas quais imperam o ódio e o ressentimento; o conto termina fechando o ciclo de uma fatalidade trágica, ou seja, a fatalidade de uma herança maldita (Azevedo, *Pegadas*, 1897).

O mesmo ocorre com “A eutanásia” (*Ao embalo da rede*, 1951), de Gastão Cruls, conto em que impera a crueldade; ao expor a ciência e suas contradições, o conto estrutura-se na oposição entre o saber da ciência e a fatalidade do destino. Um pouco mais tarde, “Máquina de ler pensamentos” (*Monstros e gênios*, 1965), de Lília A. Pereira da Silva, apresenta o relato de uma experiência científica, aproximando-se da ficção científica.

Pela modernidade e originalidade do tratamento, à maneira dos “fragmentos”, reproduzimos aqui o conto minimalista “Visão de Nietzsche”, de Monteiro Lobato (*Mundo da Lua e Miscelânea*, 1951), em que o autor dialoga com o filósofo alemão, endossando a visão desencantada e cética da humanidade que marcou a sua filosofia:

Não forma um conjunto a humanidade, quer Nietzsche, e sim multiplicidade indissolúvel de fenômenos vitais, ascendentes e descendentes – sem mocidade a que suceda maturidade e sem velhice. As camadas confundem-se, superpõem-se – e após milhares de anos poderão surgir tipos de homens mais jovens do que os de hoje. A *decadência* existe em todas as épocas: por toda parte há resíduos e materiais em decomposição; o *processus* vital elimina esses elementos de regressão – *dejecta*. (p. 26, grifos do autor)

## 5. Conto fantástico esotérico

Na narrativa fantástica, os temas e os motivos arrolados são tributários de contextos particulares que podemos facilmente discernir. O ocultismo, ao final do século XIX, é ao mesmo tempo um saber e uma prática, denunciando o interesse da época pelo mistério, o paranormal e o esotérico. Este, assim como todas as formas de esoterismo, definiu-se a partir de uma crise: a que, nesse fim de século, opõe uma sociedade voltada massivamente para o naturalismo e o positivismo a um expressivo número de pensadores preocupados em devolver ao homem uma alma e inscrever a vida humana em outras esferas que não as do evolucionismo. Se a pesquisa mística orienta dessa forma os autores para um mundo invisível, embora natural, ligado a um inconsciente coletivo do qual não fazem senão explorar as ressonâncias poéticas, uma certa pesquisa científica, pretensamente livre de interrogações religiosas, vai demonstrar a possível existência de um universo paralelo e um espaço até então desconhecido. O espiritismo é encarado como ciência e muitos dos membros de associações são pessoas cultas e/ou cientistas, e estudam o fenômeno à luz das ciências. O ocultismo terá como tarefas desvelar e gerenciar todos os mistérios, sobretudo os que até então tinham alimentado o imaginário fantástico, num contexto de crise espiritual. O ocultismo seguirá duas direções diferentes: a primeira, de essência psicológica, repousa sobre a noção de inconsciente; a segunda tenta captar cientificamente um universo paralelo, cujo inconsciente se afigura como uma de suas manifestações perceptíveis.

Os contos “Confirmação”, de Gonzaga Duque (*Horto de mágoas*, 1914) e os contos de Coelho Neto “O raio de sol”, “Impregnação”, “Trovoadas secas”, “Conversão” e “O herdeiro” (*Contos da vida e da morte*, 1927) remetem todos ao espiritismo, tratado como doutrina científica, mas deixando dúvidas sobre acreditar ou não em sua existência. Nos casos citados, trata-se do ocultismo kardecista, com exemplos de almas retornadas, espíritos que se reencarnam e relatos de experiência científica com a transplantação de almas.

A discussão sobre acreditar ou não na imortalidade da alma

está presente em “Impregnação”, outro conto de Coelho Neto (1927), e a especulação a respeito dos limites e poderes da homeopatia é ficcionalizada por Machado de Assis em seu conto “O imortal” (1882).

## 6. Conto fantástico parodístico

O conto fantástico de humor veicula um discurso negativo e parodia os referenciais do mundo da realidade. São narrativas que se apóiam no paradoxo e no absurdo, exibindo assim o avesso dos discursos das certezas e verdades, os quais tentam dar conta dessa mesma realidade. Aparentemente são excludentes, pois quando rimos de uma história de terror, espera-se que este se dissipe. Mas essa relação pode ser bem mais sutil, pois existe um parentesco secreto entre o riso e o medo. Afinal, as máscaras do Carnaval não representavam primitivamente a face da morte? Da mesma forma, como vimos nesse estudo, o riso diante do grotesco não é o mesmo daquele diante do cômico.

O grande mestre da ironia no Brasil é, sem dúvida, Machado de Assis, notadamente em “As academias de Sião” (1884), em que o autor se utiliza de uma situação de sobrenaturalidade para fazer a crítica irônica dos debates acadêmicos de sua época, quando seus pares, por conta de um ainda incipiente público leitor, animavam a vida literária promovendo intermináveis e infrutíferas discussões nas academias e clubes literários. Em “O anjo das donzelas” (*Jornal das Famílias*, 1864), conto ao qual Machado atribui o epíteto de “fantástico”, vemos o exagero folhetinesco anunciado logo no início do texto, onde o autor alerta o leitor: “Cuidado, caro leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela”. O mesmo exagero e a presença de clichês folhetinescos aparecem no conto “Um sonho e outro sonho” (*A Estação*, 1892), paródia do tom melodramático que os romances-folhetim imprimiam aos seus enredos.

Nos contos “Aos vinte anos”, “Uma lição” e “Como o Demônio arma” (*Demônios*, 1893), Aluísio Azevedo brinca com a figura do demônio, inspirado nas leituras mal digeridas dos contos de Gautier – que é citado explicitamente –, feitas por uma moça ingênua e romântica, sem a menor capacidade de discernimento.

Baseado no lançamento, nos Estados Unidos, de *Orgulho, preconceito e zumbis* (2009), livro em que os sempre atuais “mortos-vivos” invadem o cenário do clássico de Jane Austen, o suplemento *Megazine*, do jornal *O Globo*, pediu a autores brasileiros que repetissem a ideia, tomando como base para os *mash-ups* literários os clássicos da literatura brasileira. Parodiando então a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Fernando Ceylão escreve o conto “Memórias nunca póstumas de um vampiro” (*Megazine, O Globo*, 24/04/2010). Em diálogo crítico com o famoso personagem do defunto-autor, as memórias de um “morto-vivo” não poderiam jamais ser “póstumas” por força da sua condição e o vampiro moderno passa a ser um voraz devorador de mulheres e de livros. A partir daí, Ceylão reatualiza a obra de Machado, evocando personagens femininas da literatura nacional e universal, transformadas em personagens de novelas televisivas brasileiras com forte apelo popular.

Sem anular o efeito de fantástico que um texto possa produzir, o humor pode evidenciar-se pela contradição entre duas ordens de possíveis com as quais um gênero trabalha. Pois, como lembra Milan Kundera, “o humor, então, não é o riso, a caçoada, a sátira, mas um tipo especial de comicidade que, segundo Paz, ‘torna ambíguo tudo que atinge’” (Kundera, 1994, p. 5). E acrescenta mais adiante: “O humor: centelha divina que descobre o mundo na sua ambiguidade moral e o homem em sua profunda incompetência para julgar os outros: o humor: embriaguez da relatividade das coisas humanas; estranho prazer nascido da certeza de que não há certeza” (p. 30).

## 7. Conto fantástico cruel

A crueldade, prática do comportamento humano que se opõe à compaixão e à generosidade, está presente em vários contos fantásticos. Às vezes, é o seu excesso que torna um relato fantástico, como é o caso do conto “Causa secreta” (*Várias histórias*, 1896), de Machado de Assis. A perversão, invenção humana, é levada ao extremo e Machado busca situá-la no mundo animal, associando a ideia de que existe uma animalidade em cada homem. Nesse conto, o Outro é visto como objeto e não como sujeito, e o fantástico está ligado à loucura e aos distúrbios da mente; seu efeito surge a partir de um olhar novo sobre o real. A perversão aqui é a do sujeito que goza com seu ato, implicando a relação complexa entre dominante e dominado; daí o horror que provoca – e é sabido que os pervertidos sexuais sofrem com sua própria perversão. Da mesma época, podemos evocar o conto “Gavita”, do simbolista Nestor Victor, em *Signos*, de 1897.

A crueldade que o seu exercício supõe torna-se um enigma, uma patologia, e tem a ver com a loucura e as obsessões. Este é o caso do conto “O telegrama de Artaxerxes”, de Aníbal Machado (*Vila Feliz*, 1944), que retrata uma obsessão levada ao extremo, provocando a desgraça de toda a família e de todos que rodeiam o chefe da família; e de “Circuito da Gávea”, de Gastão Cruls (*História puxa história*, 1951), conto fantástico associado ao grotesco, em que a figura do louco assume proporções descomunais.

Na série *Panorama do conto brasileiro*, organizada por Jerônimo Monteiro, o volume 9 é dedicado a *O conto trágico*. Aí encontramos vários contos cruéis que podemos aproximar do fantástico, seja pelo excesso de morbidez e crueldade, seja pela presença de forças sobrenaturais. São eles: “Estaqueado”, de Alcides Maia (*Tapera*, 1911); “Possessão”, de Domício da Gama (*Histórias curtas* 1901); “Miss Elkins”, de Léo Vaz (*Ritinha, Monteiro Lobato e cia...*). Evocando o tema da loucura, o conto “O hóspede”, de Lúcio de Mendonça (*Horas de Bom Tempo*:

*Memórias e Fantasias*, 1901), exhibe o tema da morte do filho, assassinado por engano pelos pais gananciosos, quando estes tentam roubar-lhe durante a noite, confundindo-se. Na mesma coletânea, há ainda “João Peba”, de Luiz Cannabrava (*Sangue de Rosaura*, 1954), em que a crueldade está associada ao grotesco, “Uma escrava”, de Magalhães de Azeredo (*Alma primitiva*, 1895), conto cruel, que retrata o problema da escravidão; “O presente de bodas”, de Veiga Miranda (*Pássaros que fogem*, 1908), enfocando a fatalidade; “A besta”, de Viriato Correa (*Contos do Sertão*, 1912); e “Mau sangue”, de Coelho Neto (*Banzo*, 1912), trazendo a temática do mal olhado, que se manifesta sem justificativa plausível.

Na obra de vários autores brasileiros como Valdomiro Silveira, sobretudo em *Os caboclos*, de 1920; Hugo de Carvalho Ramos, em *Tropas e boiadas*, 1965; e Gastão Cruls, em *Contos reunidos: Coivara, Ao embalo da rede, Quatuor e História puxa história*, de 1951, também podemos elencar uma significativa presença da crueldade em vários contos, seja pela exibição da violência social, notadamente a que acontece no campo brasileiro marcado pelas relações de exploração, seja pela temática da loucura e da degeneração pela doença.

Os contos de Humberto de Campos, reunidos em *O monstro e outros contos*, de 1937, exploram fartamente a crueldade ligada ao macabro, ao escatológico, à morbidez e à fatalidade, assim como é o caso de Viriato Correa, em *Novelas doidas* (1921) e *Histórias ásperas* (1928).

Mais recentemente, temos os exemplos de Breno Accioly, em “Os cata-ventos”, da obra de mesmo título, de 1962, e o de Adelino Magalhães, em *Casos e impressões*, de 1963; e, nos dias atuais, destaca-se a contística de Sérgio Sant’Anna, sobretudo em *O vôo da madrugada* (2003).

## **8. Conto fantástico absurdo-existencial**

Aos contos que suscitam uma reflexão sobre o sentido e o

lugar do homem no mundo, perdido em uma engrenagem que não compreende e sujeito à lógica do puro acontecimento, chamamos aqui de conto absurdo-existencial. São textos nos quais surge a problematização da crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda da individualidade, dissolvida na “modernidade líquida”, como a designa Zygmunt Bauman.

É praticamente um consenso entre os críticos que Kafka é o instaurador do fantástico moderno. Foi com Kafka que o esquema tradicional do fantástico que, segundo Todorov, resumia-se à hesitação entre o natural e o sobrenatural, incorporou a alegoria. Como argumenta José Paulo Paes:

Nos textos kafkianos, o lógico e o absurdo, o racional e o irracional, o real e o alegórico se amalgamam tão intimamente que para conceituar-lhes a “fantasticidade” é mister construir um outro quadro teórico de referência capaz de subsumir-lhe a radicalidade. O ponto de partida para tanto seria inverter a direção habitual da leitura e, em vez de ler o texto a partir do mundo de que ele se inculcaria a mimese ou representação, ler o mundo a partir do texto, quando então outros possíveis da realidade que não o possível unívoco imposto pelo senso comum poderão revelar-se-nos. Com isso, a fantasticidade estará no próprio ato de inversão do sentido da leitura, inversão que subverte inclusive as noções tradicionais de alegórico ou poético, na medida em que anula o postulado da anterioridade e subordinação do mundo e do texto, conferindo a ambos estatuto de equivalência. (1985, p. 16)

Apesar de, na Introdução à sua antologia, Braulio Tavares destacar a dificuldade de uma definição para o fantástico, ele nos fornece uma caracterização bastante pertinente sobre o gênero. Diz ele: “A narrativa fantástica é uma forma de fazer com que o que até então não tinha sido tocado possa despertar. Há um antigo postulado da linguagem cinematográfica: ‘O ator não iluminado não existe’” (Tavares, 2003, p. 14). Assim, longe

de ser um simples ornamento retórico, a literatura fantástica é a expressão do mal metafísico do ser e da ordem insólita do mundo, que somente a irrupção do fenômeno estranho permite revelar. O fantástico moderno encontra seu fundamento em tudo que gravita em torno e dentro do próprio homem e o deixa paralisado e incapaz diante da força de uma consciência esvaziada pela angústia. Um impensável social ou um inconsciente pessoal deixa-se então desvelar, confusamente, e segundo uma lógica arbitrária regida pelo acontecimento em sua essência. Citando David Roas, Elton Honores afirma que: “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo de aparência normal, porém, não para demonstrar a evidência do sobrenatural, mas sim para postular a possível anormalidade da realidade<sup>3</sup>” (Roas, 2001, *apud* Honores, 2010, p. 61).

Na ficção brasileira, destacamos aqui o caso de “O Máscara”, de Nestor Victor (*Signos*, 1897), conto fantástico ao modo kafkiano, com forte teor alegórico. Entretanto, seria oportuno observar que, apesar da novidade e ineditismo da obra de Victor, que antecede de algumas décadas a do contista tcheco, a produção simbolista brasileira teve muito pouca aceitação e reconhecimento por parte das academias e dos críticos. Podemos citar ainda os exemplos de “Politipo”, de Aluísio Azevedo (*Demônios*, 1893), aproximando-se do “absurdo” ao tratar da temática da impessoalidade. O indivíduo, ao diluir-se no meio da massa, não é ninguém em particular e ao mesmo tempo pode ser qualquer um, pois sua cara, seu tipo é tão comum que pode representar qualquer pessoa. Trata-se, portanto, de um conto bastante moderno, lembrando “O homem na multidão”, conto de Edgar Allan Poe, fundador da modernidade na perspectiva de Baudelaire, seu tradutor na França.

Do mesmo autor, caberia destacar o exemplo do conto “Os demônios” (1893)<sup>4</sup>, no qual Azevedo traz à cena uma paisagem

<sup>3</sup> “Lo que caracteriza a lo fantástico contemporâneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad”.

<sup>4</sup> Este conto foi publicado primeiramente pela editora Teixeira Irmãos, em São Paulo, no volume de contos intitulado *Demônios*; posteriormente pela

proteiforme, transformando a paisagem terrestre que se degenera em um ambiente para fora do tempo e do espaço imaginável, numa sequência de metamorfoses que mesclam os elementos água, terra, ar e matéria mineral. A leitura desse conto fantástico nos faz acompanhar a aventura de uma viagem no tenebroso *continuum* do tempo e do espaço, em uma linha infinita que nos leva de volta até o caos e o nada. Ao misturar os elementos e os materiais, o humano e o vegetal, a forma e o conteúdo, o grotesco que transforma a paisagem “real” em paisagem fantasmática, o conto ilustra o fracasso da simples orientação física do mundo e promove a denúncia de uma concepção antropomórfica, que faz do homem o soberano do universo. As formas grotescas, que compõem o quadro em que se desenvolve a ação, desestabilizam os vetores da percepção, infligindo velhos hábitos de leitura. O recurso desviante atinge a orientação familiar que o olhar impõe na medida em que as imagens criadas pela deformação grotesca associam-se facilmente a conjuntos de experiências que excedem a esfera restrita da contemplação artística, revelando, de forma contundente, a consciência trágica da frágil condição humana. Conforme lembra Wolfgang Kayser (1964), a deformação ocorrida nos elementos, retratada pelo viés do grotesco, promove a mistura simultânea dos campos do sinistro, do belo e do repugnante, universo que expõe o lado noturno da existência e descreve as experiências de fronteira como a da morte e a dos “sonhos em estado desperto”, tal qual ocorre no conto de Aluísio Azevedo. O cenário alucinante evocado nessa narrativa é então a metáfora da criação tanto divina quanto humana. O percurso proustiano empreendido pelo narrador é o de um escritor que vive o delírio de uma noite de insônia, que, em última instância, corresponde ao próprio processo de escritura do conto. Através da metalinguagem, o personagem escritor entra em uma espécie de transe sobrenatural, perde a consciência e, sem nenhum controle sobre si mesmo, põe-se a escrever, em um ritmo vertiginoso. O ato da escrita torna-se então um acontecimento

---

editora Garnier, no Rio de Janeiro, na coletânea *Pegadas*, em 1897.

fantástico, uma verdadeira luta travada com os demônios. E o título do conto ganha contornos mais distintos, remetendo-nos diretamente ao processo de criação ficcional:

E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham em borbotão, devorando-as umas às outras, num delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo da peleja, ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbindo nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava. E lutei! E lutei! E lutei! (Azevedo, 2005, p.128)

Reconhecemos nitidamente nesse relato a liberação das amarras do pensamento racional e a vontade de fraturar a realidade e o gênero literário que deu suporte a essa visão de mundo, isto é, o naturalismo. Por detrás da deformação grotesca que Azevedo imprime à paisagem que deveria servir de referencial, insinua-se a presença de um impensável e abre-se a possibilidade de criar o mundo, mas, ao mesmo tempo, de dissolvê-lo como realidade objetiva, pois a linguagem torna-se incapaz de representar o informe, ou seja, a completa ausência de forma.

O grande representante brasileiro desse tipo de conto que chamamos aqui de absurdo existencial é Murilo Rubião. Como Pererico, personagem de “A fila”, alguns vêm de pequenas cidades do interior, de sociedades tradicionais e arcaicas. Seus nomes, quando os têm, não designam pessoas, mas detectam sombras; ficam assim reduzidos a meros “significantes”. Eles se deslocam obedecendo a novos e imperiosos comandos, os da cidade grande, motor do processo de modernização. O mundo que vão encontrar é o da cidade burocrática, espaço codificado pela linguagem escrita; o prédio em que se situa a firma é um lugar do confinamento e da impessoalidade. Os que estão na “fila” aparentemente esperam para falar com a gerência, porém a finalidade se reduz à própria espera. O movimento pode tam-

bém acontecer no sentido contrário – da cidade grande para a pequena. Hebron, de “A diáspora”, vê chegarem em Mangora, que até então se pautava pelos valores da tradição oral, os representantes da metrópole que vêm mudar o curso dos rios, construir pontes, estabelecer novas formas de organização e estabelecer critérios modernos de uma nova legitimidade. Sua autoridade é desprovida de verdade, mas impõe-se pela necessidade sugerida implicitamente.

O conto “O Edifício” pode ser considerado como paradigmático da obra do autor e de sua visão de mundo. Nele, o engenheiro João Gaspar lança-se à construção de um edifício ao qual se podem acrescentar sempre novos andares. Embora não conhecesse os objetivos da obra, o jovem considera que, ao seguir estritamente as recomendações dos “falecidos idealizadores do projeto”, poderia levar a cabo a construção do “octogésimo andar” do “maior aranha-céu do mundo”. Apesar de advertido por um dos velhos de que “nesta construção não há lugar para pretensiosos” e que devia demover-se da ideia de terminar a obra, João Gaspar assume o desafio de começar o trabalho. Contudo, o engenheiro se vê subitamente ultrapassado por sua obra, que ganha vida própria e não mais responde à sua vontade. Apesar do desaparecimento do Conselho, que havia autorizado a construção do prédio, ele não consegue mais pôr fim à obra que “continuava a ganhar altura” (Rubião, 1993, p. 41). Ele, que a princípio não vislumbrava riscos quanto ao seu projeto, fora surpreendido por seus empregados que continuavam a construção indefinidamente, mesmo sem uma finalidade aparente, e sem que o engenheiro conseguisse detê-los. Como metáfora da literatura realista, João Gaspar, “meticuloso e detestando improvisações”, acreditava que bastava “fiscalizar o pessoal, organizar tabelas de salários e elaborar um boletim destinado a registrar as ocorrências do dia” para que sua obra fosse levada a cabo com sucesso (p. 37). Quando a festa de inauguração foge a seu controle, ele tenta descobrir “o erro em que incorrera”. Impotente diante dos fatos que não compreende e nos quais não pode intervir, o personagem permanece em uma

atitude passiva, limitando-se a levantar hipóteses, sem conseguir chegar a uma conclusão (Batalha, 2003).

Trazendo a discussão para a nossa contemporaneidade, destacamos que, na coletânea *Brilho nos olhos mortos e outras histórias* (2004), organizada por José Paulo Paes, encontramos vários exemplos de metacontos, entre os quais “Convenção das máscaras”, de João Silvério Trevisan, conto kafkiano, de leitura alegórica; e “Mosca morta”, de Luiz Vilela, conto também que explora o absurdo kafkaniano, no qual impera a lógica circular dos acontecimentos; e “Labirintos”, de Alvaro Cardoso Gomes.

Na mesma linha do fantástico absurdo moderno, podemos evocar os contos “A lei do silêncio”, em *Os banheiros* (1979), de Victor Guidice; “São João mão única”, em *Depois do sol* (1965), de Ignácio de Loyola Brandão; “Um julgamento” e “Quindim”, ambos em *Os cata-ventos* (1962), de Breno Accioly; além de “Desligado” e “Talismã”, de Ivan Ângelo, em *O ladrão de sonhos e outras histórias* (1994), contos fantásticos de acentuado teor existencial.

## 9. O conto fantástico moderno: metaconto

Nesse último conjunto de contos, sobressaem os múltiplos jogos metaficcionais e de estilo, a autoconsciência da linguagem e a autoreferencialidade da própria literatura. Conforme define com pertinência a produção fantástica moderna, Elton Honores esclarece que:

Chamamos elementos estruturais os componentes da própria composição moderna que permitem estabelecer, em alguns casos, o efeito fantástico (como os jogos espaço-temporais) que provoca no leitor/receptor. A este se agregamo componente dialógico da literatura (a intertextualidade), a maior participação do leitor (ofinal aberto) e a expressão da subjetividade (o mundo interior do narrador)<sup>5</sup>. (2010, p. 195)

<sup>5</sup> “Llamamos elementos estructurales a los componentes de la propia composición moderna que permiten establecer, en algunos casos, el efecto fantásti-

De nossa parte, entendemos que o fantástico expressa aquilo que representa a gratuidade pura da própria ficção, o rompimento da cadeia de causalidade, abrindo-se para a total liberdade do leitor, que intervém no texto livremente, através de seu imaginário, e contribui para a ruptura entre o literário e o real. Colocando a nu o caráter arbitrário da razão e da realidade, ele convida o leitor a instalar um sentido para o texto, mas, ao mesmo tempo, o frustra em suas expectativas, pois suas tentativas esbarram na própria multiplicidade de soluções possíveis, sendo todas elas excludentes entre si, o que leva o leitor a refletir sobre a necessidade – ou não – de terminalidade e completude para a matéria de ficção.

A problematização da linguagem e o questionamento da própria escritura que a narrativa fantástica exhibe em vários contos da contemporaneidade não descartam a presença dessa vocação, já presente em contos de períodos mais distantes. Esse é o caso de *Alexandre e outros heróis* (1938), coletânea de “causos”, cuja introdução é um metaconto de Graciliano Ramos, ilustrando a composição do conto oral e discutindo sobre o contexto em que ocorrem as narrativas orais; “Paulo”, enfocando os delírios de um moribundo que se vê dividido em um duplo seu, também escritor; além de “Uma visita”, conto fantástico que ironiza a relação entre os falsos e/ou bons escritores, em *Insônia* (1955), também de Graciliano Ramos; além do conto “O narciso em equação”, em *Negra a caminho da cidade* (1942), de João Pacheco. Outra referência incontornável é a metanarrativa “Um ponto no círculo”, em *Nove, novena* (1966), de Osman Lins.

Para Murilo Rubião, o grande enigma da existência humana está intimamente vinculado à questão da linguagem. O crítico Álvaro Lins, em seguida ao lançamento do primeiro livro de Murilo – *O Ex-mágico*, de 1947 –, embora reconheça o ineditismo da obra, vê justamente na inconclusão e na falta de

---

co (como los juegos espacio-temporales) que generan en el lector/receptor. A este se agregan el componente dialógico de la literatura (la intertextualidad), la maior participación del lector (el final abierto) y la expresión de la subjetividad (el mundo interior del narrador)”.

“definição” que orientam a estrutura narrativa dos contos aí reunidos, uma restrição a seu valor literário. Diz ele:

Entre os dois mundos, o real e o suprarreal, ficou sempre, em *O Ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que, no caso, não devem ser apenas literários, também psicológicos e humanos, de modo geral. (Lins, 1963, p. 267)

De fato, a inconclusão apontada por Álvaro Lins pode ser entendida como emblemática na obra de Murilo Rubião, para o qual a literatura, impotente para transformar a realidade das coisas, afigura-se, ao mesmo tempo, como única possibilidade de desvelamento de sentido para aquilo que ultrapassa a compreensão humana. Ao escritor, que “apreende nas coisas um sentido que escapa aos outros”, talvez não seja possível trazer a “lua” para satisfazer os desejos cada vez mais prementes de Bárbara, personagem do conto homônimo, mas, no momento em que o marido, paralisado pelo provável fracasso de sua empreitada, pensa em abrir mão de seu projeto, é surpreendido pelo singular pedido da mulher, pois ela, após esgotar uma sequência de desejos cada vez mais inatingíveis, “não pediu a lua, porém uma minúscula estrela, quase invisível a seu lado. F[oi] buscá-la” (Rubião, 1993, p. 33).

Em Murilo Rubião, somos levados a crer que a opção pelo conto fantástico não foi aleatória, mas sim correspondeu ao reconhecimento deste modo de narrativa como a expressão mais evidente de uma literatura que se assume como tal e, por isso mesmo, traz consigo os questionamentos do estatuto da ficção e da própria função da criação literária.

Por outro lado, é também através da literatura que se apresenta a possibilidade de se captarem os vazios da realidade. A reflexão sobre as limitações e o alcance dessa possibilidade constitui, a nosso ver, a temática central da obra de Murilo Rubião, que oscila entre a euforia e o desencanto em seu gesto

criador (Batalha, 2003). Os contos de Rubião podem ser lidos como avatares do próprio trabalho de construção literária, no qual o artista, tal qual o pirotécnico Zacarias, espera colorir o mundo para que, finalmente, o “branco tome conta de toda a terra”. Afinal, o branco não representa ausência de cor e, ao mesmo tempo, encontro de todas as cores? Trabalho de escritura que se desdobra, através das múltiplas metamorfoses, na incessante busca de sentido e reflexão consciente sobre o papel e os limites da literatura – encantos e desencantos, euforia e frustração do artista criador –, eis a chave de leitura com a qual podemos interpretar os contos desse escritor.

Com efeito, diversos contos de Murilo Rubião são metáforas incontestáveis do processo de elaboração da escritura, pontuado pela euforia do “mágico-escritor”, que transforma tudo à sua volta, e pelo desencanto de “não ter realizado todo um mundo mágico” (p. 15), consciente de que o criador não poderá nunca levar a cabo a obra completa de transfiguração da realidade. Às diferentes etapas dessa transformação, correspondem as metamorfoses vividas por seus personagens que, em última instância, ilustram as metamorfoses que Rubião imprime a seus próprios textos, exaustivamente retrabalhados. Conforme as palavras do autor em entrevista a J. A. de Granville Ponce: “Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Usando a ambiguidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica” (Rubião, 1993, p. 4).

O percurso do trabalho do escritor é a temática central do conto “Marina, a inatingível”, em que Rubião ilustra sua concepção da literatura e revela as fontes nas quais foi buscar sua poética. Como expõe o narrador do conto, “a prece ajudou-[o] a reprimir a angústia, porém não [o] liberou da incapacidade de cumprir as tarefas noturnas” (Rubião, 1993, p. 77), e a cesta de papéis continuava repleta de folhas em branco. Quando as frases “vinham fáceis”, tinha a impressão de que faltara assunto e que “escrevera a esmo” (Rubião, 1993, p. 78). Falar de temas

banais ou ler a Bíblia não o satisfaziam, e a esterilidade teimava em persegui-lo. Foi quando se deparou com “um desconhecido”, com sua “figura desajeitada e estranha”, que, oferecendo palavras ainda não escritas, ensinou o poeta a escrever “lindos e invisíveis versos” (p. 80). Assim parece ser a literatura, cujos “primeiros cantos são feitos de rosas despetaladas e de sons estúpidos” e os últimos, “inexistem”, como afirma o estranho personagem desse conto. Na verdade, Murilo nos assinala que a literatura não poderá proliferar indefinidamente, pois, a magia que ela instala, reproduzida até a exaustão, acaba morta como a criança no colo do narrador de “Teleco, o coelhinho”.

Na contemporaneidade, podemos destacar o exemplo de Rubens Figueiredo, em “O caminho do poço verde” (*O livro dos lobos*, 1994), metaconto fantástico que lembra a estrutura do conto “Epidólia”, de Murilo Rubião, encenando a busca pelo sentido e as diferentes etapas do processo de escritura.

## CONCLUSÃO

Ao cabo de nosso percurso panorâmico, seria pertinente destacar que, durante os primeiros passos daquilo que se pode chamar de “literatura brasileira”, ou seja, nos meados do século XIX, os modelos adotados estavam todos fortemente marcados pelas literaturas produzidas nas metrópoles europeias, notadamente na França e na Inglaterra. O livro de contos fantásticos *Noite na Taberna*, de Álvares de Azevedo, descende em linha direta dos contos de Hoffmann e de Byron, que o escritor brasileiro tanto admirava. A mesma inspiração alimenta uma parte da produção ficcional fantástica de Machado de Assis, assim como a de muitos outros escritores da época. Se os contos aos quais estamos nos referindo estão ainda fortemente vinculados à estética do romance gótico, outros nos surpreenderam pelo ineditismo da temática que abordaram e pela modernidade do tratamento da matéria ficcional. É o caso do conto “O máscara”, de Nestor Victor, com

forte valor alegórico, antecipando aquilo que viria a ser conhecido como o modelo literário kafkiano.

Assim, quando pensamos em evolução do gênero fantástico no Brasil, não se trata de uma evolução cronológica, pois os textos que produzem efeitos de horror, terror, suprarrealidade, grotesco e absurdo, por exemplo, associados a temáticas diversas, continuam a ser escritos. O importante é perceber que diferentes efeitos de fantástico são produzidos de acordo com as épocas. Pouco a pouco, o relato fantástico abandona suas temáticas de origem, os chamados temas clássicos, para ampliar seu espectro temático e incorporar outros suportes e estratégias narrativas. Contudo, trata-se da mesma interrogação, o mesmo questionamento radical e irremediável do mundo cotidiano. O fantástico não se concebe em outro cenário, em outra perspectiva senão a do mundo cotidiano; é daí que ele tira sua essência e a razão de sua existência. É a banalidade do dia-a-dia que o fantástico vem abalar, colocando em risco a frágil ordem das coisas em seus lugares, com seu horizonte de convenções e comportamentos previsíveis. É a lancinante engrenagem das ideias preconcebidas, a monotonia do ritmo do mesmo repetido à exaustão e a pretensão dos ideais humanos que a literatura fantástica vem insidiosamente alterar. Sabemos que a crença no sobrenatural repousa na adesão ao discurso de uma autoridade; ela procede de uma abdicação das experiências empíricas diante da força de convicção que se depreende de uma proposição. E, como lembra Christian Chelebourg, “se o homem tende a se definir por sua adesão ao sobrenatural, é que, sem dúvida, esta oferece a medida exata da potência de sua razão; é que, sem o sobrenatural, não existe racionalidade” (2006, p. 13).

Como diria Borges, cada escritor cria seus próprios precursores. Assim, através de novos meios – uma psicologia nova, uma nova escritura –, mais conformes às necessidades vitais do pensamento e da realidade modernos, o fantástico exhibe situações de ambiguidade que a lógica cartesiana e o bom senso comum são incapazes de explicar. Como vimos, o fantástico

brasileiro pontuou sua trajetória assumindo características bastante variadas: maravilhoso, baseado em nossas lendas e mitos, com os contos de Afonso Arinos (1868-1916), que, ao lado de Waldomiro Silveira, foram ambos pioneiros do regionalismo fantástico em nossa literatura; trágico, com Inglês de Sousa; metafísico com Machado de Assis e Flávio Moreira da Costa; esotérico com Coelho Neto; absurdo existencial com Graciliano Ramos; grotesco com Monteiro Lobato; parodístico com Machado de Assis; cruel com Gastão Cruls e muitos de nossos escritores fantásticos contemporâneos. Cada autor, à sua maneira, alimenta sua ficção fantástica com os fantasmas de seu subconsciente, as tensões da existência, deixando de lado ou atualizando demônios e vampiros de tradição romântica e servindo-se de estratégias diversificadas como o sonho, a presença subliminar de um duplo, a loucura, autômatos, objetos animados, almas do outro mundo, monstros que cruzam repentinamente o caminho dos personagens ou que se escondem sorrateiramente atrás das portas.

Talvez pela influência da ficção latino-americana de língua hispânica, identificada com o controvertido rótulo de “realismo mágico”, que se impôs no cenário literário mundial a partir da recepção altamente favorável da crítica francesa, podemos vislumbrar, nos dias de hoje, certo interesse por parte dos estudiosos pela ficção fantástica brasileira. Do ponto de vista da nossa série literária, a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um longo período da nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e antologias, damos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação de uma concepção substancialista da nacionalidade.

Em nosso entender, estudar a literatura brasileira pelo viés do fantástico é resgatar em nossa literatura o valor de uma lin-

guagem que tem como matéria-prima o mundo do devaneio, da fragmentação de um duplo, das lembranças infantis, dos sonhos, do vertiginoso universo das imagens que povoam o imaginário da fantasia, fazendo de tudo isso matéria literária que se assume deliberadamente como ficção.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIOLY, B. *Os cata-ventos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ALPHONSUS, J. *Contos e novelas, Galinha cega, A pesca da baleia, Eis a noite!* Rio de Janeiro: Imago/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Noite na taverna*. [1855]. *Obras completas*. Org. de Joaquim Norberto. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

ANDRADE, C. D. de. Flor, telefone, moça. *Contos de aprendiz*, 1951. In: TAVARES, B. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ÂNGELO, I. *O ladrão de sonhos e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1994.

ARINOS, A. *Pelo sertão: histórias e paisagens*. 4. ed. Rio de Janeiro: ABL, 2005 [1898].

ASSIS, M. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1956.

AZEREDO, M. de. *Alma primitiva*. Rio de Janeiro: Cunha & Irmãos Editores, 1895.

AZEVEDO, A. *Demônios*. São Paulo: Teixeira Irmãos, 1893.

\_\_\_\_\_. *Pegadas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1897.

BARRETO, L. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro: Schetinho, s/d. [1920].

BATALHA, M. C. *O mundo maravilhoso do inexplicado*. Lisboa: Edit on web. Disponível em: [www.editonweb.com](http://www.editonweb.com). Acesso em: 22 out. 2011.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencanto. *Letras & Letras*, vol. 19, n. 2, UFJF, p. 99-113, 2003.

BRANDÃO, I. de L. *Depois do sol*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

CAMPOS, H. de. *O monstro e outros contos*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

CANABRAVA, L. *Sangue de Rosaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

CARNEIRO, A. A escuridão. *Diário da nave perdida*. São Paulo: Edart, 1963.

CARNEIRO, F. O sequestro do fantástico em Machado de Assis. In: MORAES, A. (Org.). *A crítica literária: percursos, métodos, exercícios*. Vitória: EdUFES, 2009.

CAVALHEIRO, E.; MENEZES, R. (Orgs.). *Panorama do conto brasileiro, Histórias de crimes e criminosos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1956.

\_\_\_\_\_. *Panorama do conto brasileiro, o conto romântico*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CEYLÃO, F. Memórias nunca póstumas de um vampiro. *Megazine, O Globo*, 24 abr. 2010.

CHELEBOURG, C. *Le Surnaturel*. Poétique et écriture. Paris: Armand Colin, 2006.

CORRÊA, V. *Contos do sertão*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. [1912].

\_\_\_\_\_. *Novelas doidas*. Rio de Janeiro: A. J. de Castilho, 1921.

\_\_\_\_\_. *Histórias ásperas*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1928.

COSTA, F. M. da (Org.). *Os 100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

COSTA, F. M. da. *Os Mensch(s)*. Planeta, 1974.

\_\_\_\_\_. *Crime feito em casa*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CRULS, G. *Amazônia misteriosa*. Rio de Janeiro: Castilho, 1925.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos: Coivara, Ao embalo da rede, Quatuor e História puxa história*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

DUQUE, G. *Horto de mágoas*. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilá, 1914.

ÉLIS, B. *Ermos e gerais (contos goianos)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1944.

FIGUEIREDO, R. *O livro dos lobos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1994].

FORNARI, E. Enquanto ela dorme e A guerra das fechaduras, 1951. In: CAVALHEIRO, E.; MENEZES, R. (Org.). *Panorama do conto brasileiro, Histórias de crimes e criminosos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1956.

GOMES, A. C. Labirintos. In: *Brilho nos olhos mortos e outras histórias*. Prefácio de Wander Melo Miranda. SESC-SP. & Lazuli. Coleção “e”, 2004.

GUIDICE, V. A lei do silêncio. In: *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GUIMARÃES, B. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006 [1871].

GUIMARÃES, J. A. *Contos e novelas, Galinha cega, A pesca da baleia, Eis a noite!* Rio de Janeiro: Imago/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

HONORES, E. V. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010.

JOSÉ, E. J. *Um pássaro em pânico*. São Paulo: Ática, 1977.

KAYSER, W. *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.

KUNDERA, M. *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca & Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

LESSA, O. *Passa três*, 1935. In: MONTEIRO, J. (Org.). *Panorama do conto brasileiro. O conto fantástico*. vol. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

LINS, Á. *Sagas de Minas Gerais*. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, O. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

LOBATO, M. *Obras completas de Monteiro Lobato*. vols. 1 e 2. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOPES NETO, S. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. São Paulo: Globo, 2001.

MACHADO, A. *Vila Feliz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

MAGALHÃES, A. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

MAGALHÃES JR., R. O Lobisomem. *Revista Ilustração brasileira*. Rio de Janeiro, abril/1923.

\_\_\_\_\_. Raimundo. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973.

MEDEIROS e ALBUQUERQUE. *Um homem prático*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.

MIRANDA, V. *Pássaros que fogem*. Porto: Chardron, 1980.

MONJARDIM, A. O satanás de iglawaburg. In: *A torre do silêncio*. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

MONTEIRO, J. (Org.). *Panorama do conto brasileiro. O conto fantástico*. Vol. 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

MONTEIRO, J. *Panorama do conto brasileiro. O conto trágico*. Vol. 9. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

NETO, C. *Contos da vida e da morte*. Lisboa: Chardron, 1927.

OLIVEIRA, A. de; JOBIM, J. *Contos brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Granier, 1920.

PACHECO, J. *Negra a caminho da cidade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

PAES, J. P. (Org.). *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PENTEADO, J. (Org.). *Obras primas do conto fantástico*. São Paulo: Martins Fontes, 1961.

PEREGRINO JR. *Histórias da Amazônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

PICCHIA, M. del. *A filha do inca* [1927], e *Contos* [1946]. In: *Obras de Menotti del Picchia*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978. 14 vols.

RAMOS, G. *Insônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

\_\_\_\_\_. *Alexandre e outros heróis*. 15. ed. Rio, São Paulo: Record, 1978 [1938].

RAMOS, H. de C. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

RANGEL, A. *Quando o Brasil amanhecia (fantasia e passado)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1971 [1905].

RIO, J. do. *Dentro da noite*. Ed. fac-símile de Garnier, 1910. Rio de Janeiro: Inelivro, 1978.

ROCHA, J. J. da. Um sonho. *Jornal O chronista*, seção "Apêndice", de 11 jan. 1838, nº 129.

ROSA, G. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSEN, E. *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris: PUF, 1991.

RUBIÃO, M. *Os dragões e outros contos*. 1965.

\_\_\_\_\_. *O pirotécnico Zacarias*. 16. ed. São Paulo: Ática, 1993 [1974].

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 1998.

SANT'ANNA, S. *O voo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHMIDT, A. *Curiango*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

\_\_\_\_\_. *Zanzalá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

SILVA, J. J. da. Um sonho. *O chronista*, seção Apêndice, nº 129, 11 jan. 1838.

SILVA, L. P. da. Monstros e gênios. In: TAVARES, B. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SILVA, P. da. Luísa. *Jornal dos Debates: políticos e literários*: Tipografia de L. A. Burgain, 18/01/1838.

SILVEIRA, V. *Os caboclos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. [1920] *Revista do Brasil*.

SOBRAL, A. Contos exóticos. In: TAVARES, B. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SOUZA, I. de. *Contos amazônicos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1893.

TAVARES, B. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TÁVORA, F. Trindade maldita. *Correio paulistano*. São Paulo, 1861.

TREVISAN, J. S. Convenção das máscaras. In: *Brilho nos olhos mortos e outras histórias*. Prefácio de Wander Melo Miranda. SESC-SP. & Lazuli. 2004.

VARELA, F. “As bruxas”. *Walkirias*. Rio de Janeiro: Arquivo de Fagundes Varela, da ABL., set./1941, p. 15.

\_\_\_\_\_. As ruínas da Glória. *Correio paulistano*. São Paulo, 1861.

VAX, L. *L'Art et la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974 [1960].

VERÍSSIMO, É. *Contos*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

VICTOR, N. *Signos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1897.

VILELA, L. “Mosca morta”. In: *Brilho nos olhos mortos e outras histórias*. Prefácio de Wander Melo Miranda. SESC-SP. & Lazuli. 2004.

# **O FANTÁSTICO COMO PROBLEMA DE LINGUAGEM**

David Roas

Como é sabido, o fantástico é construído a partir da convivência conflitiva que se produz entre o real e o impossível. E a condição de impossibilidade do fenômeno fantástico é estabelecida, por sua vez, em função da concepção de real que utilizam tanto as personagens quanto os leitores: o impossível é aquilo que não pode ser, aquilo que é inconcebível (inexplicável), segundo essa concepção.

O objetivo do fantástico é, em suma, a transgressão dos parâmetros que regem a (ideia de) realidade do leitor.

## **1. O realismo do fantástico**

Logicamente, para conseguir esse efeito, primeiro deve-se estabelecer uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Porém, não se trata somente de reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade (condição indispensável para que se produza o efeito fantástico), mas também de fazer com que o espaço ficcional apareça como um duplicado do âmbito cotidiano, no qual se move o receptor. Em outras palavras, o leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto.

Afirmar a “verdade” do mundo representado é, além disso, um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da “verdade” do fenômeno fantástico.

Por isso, o narrador deve apresentar o mundo do relato da maneira mais realista possível. A construção do texto fantásti-

co é guiada – paradoxalmente – por uma “motivação realista”.

Isso permite afirmar que o fantástico depende do real tanto quanto a literatura mimética: na construção do espaço ficcional, as narrativas fantásticas empregam os mesmos recursos que os textos realistas, invalidando a ideia comum de situar essas histórias no terreno do ilógico ou do onírico, isto é, no polo oposto da literatura mimética. E não estou me referindo unicamente às exigências de verossimilhança que nós, leitores, impomos a toda narrativa, mas aos procedimentos empregados para afirmar a referencialidade do espaço textual, para criar uma correspondência entre os conteúdos da ficção e a experiência concreta (recursos tais como a datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva...). Em suma, aquilo que Barthes (1968) denominou *o efeito do real*.

Assim, o fantástico é um modo narrativo que emprega o código realista, no entanto supõe, ao mesmo tempo, uma transgressão desse código: os elementos que povoam os relatos fantásticos participam da verossimilhança e do “realismo”, próprios das narrativas miméticas, e unicamente a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável, marca a diferença essencial entre ambas as formas. Porque o objetivo do fantástico, como eu disse antes, é subverter a percepção que o leitor tem do mundo real, de maneira mais acentuada que outras formas literárias e artísticas.

Dado que se trata, pois, de uma literatura que aspira a fazer parecer real o inaceitável, todos os esforços do narrador estão direcionados a vencer a esperada incredulidade do leitor e conseguir que o acontecimento impossível seja aceito, que sua presença se imponha como factível, ainda que não possa ser explicado. Admitir sua origem sobrenatural não significa explicá-la (compreendê-la), como acontece ao protagonista de “O livro de areia”, de Borges, que tem de assumir (sem jamais conseguir entender) a presença desse livro infinito e, portanto, impossível.

Assim, para convencer o leitor, o narrador fantástico trans-

ferre o mundo real para o texto junto com sua mais absoluta cotidianidade. O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito no qual tudo deve parecer normal. Além disso, quanto maior for o “realismo” com que é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano.

Essa necessidade de “realismo” marcou de forma decisiva a evolução do fantástico: a fim de tornar críveis os extraordinários acontecimentos relatados para leitores cada vez mais céticos, os narradores foram intensificando progressivamente a cotidianidade das histórias. Acrescente-se a isso que essa é também uma maneira de despertar o interesse de leitores (e expectadores) que, com o passar do tempo, conhecem cada vez melhor as convenções formais e temáticas do fantástico e que, por isso, deixam-se surpreender com menos facilidade.

## **2. Nos limites da linguagem**

A vontade de construir um mundo ficcional semelhante ao do leitor implica, como vimos, que o narrador ofereça uma descrição realista e detalhada desse mundo. No entanto, no momento de encarar a representação do impossível, sua expressão costuma tornar-se obscura, canhestra, indireta.

É claro que isso não deve ser tomado como uma norma fixa e imutável para todos os relatos fantásticos, isto é, nem sempre se produz essa imprecisão linguística, porque há ocasiões em que a descrição do fenômeno sobrenatural não gera tantos problemas de representação (mas isso não se estende à aceitação de sua presença). Basta reportar-se ao exemplo de “O livro de areia”.

Como eu dizia, em muitos relatos, o fenômeno fantástico, impossível de ser explicado, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é inimaginável. Como assinalou Wittgenstein em um dos seus mais célebres aforismos: “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (1989, aforismo 5.6). Porém o narrador não tem ou-

O fantástico como problema de linguagem

tro meio a não ser a linguagem para evocar o impossível, para impô-lo em nossa realidade. Como afirma Jean Bellemin-Noël (2001, p. 111, grifos do autor),

O autor fantástico deve obrigá-las [as palavras], no entanto, em determinado momento, a produzir um “ainda não dito”, a *significar um não nomeado*, isto é, a fazer de conta que não existe adequação entre significação e nomeação, como se houvesse fraturas em um ou em outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não se corresponderiam com seus homólogos esperados.

Borges reflete perfeitamente essa vertigem da escrita fantástica em um de seus contos mais famosos, “O Aleph” (2003a, p. 191-192). Assim, no momento em que deve descrever o que vê nesse Aleph, o Borges-personagem afirma lucidamente:

Chego, agora, ao inefável centro do meu relato: começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem: como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? [...] o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozés; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei<sup>6</sup>.

A concordância estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo extratextual se estilhaça no momento em que a linguagem deve dar conta do fenômeno impossível. A representação ou, melhor dizendo, a tentativa de representação desse fenômeno supõe a crise da ilusão do real de que falei no item anterior.

<sup>6</sup> NT: essa tradução foi extraída da p. 93 da obra: Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. I, Trad. Flávio José Cardozo, São Paulo, Globo, 1999.

Tentar descrever o que é, por definição, indescritível supõe o emprego de uma “retórica do indizível” (Bellemin-Noël, 1971), um maquinismo textual que permite a irrupção do impossível no mundo ficcional. Trata-se de um conjunto de marcas textuais que assinala a excepcionalidade do representado. Estratégias discursivas (e, também, temáticas) que Bozzetto (1998, p. 176) denomina “operadores de confusão” e que intensificam a incerteza frente à percepção do fenômeno impossível: metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oxímoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo “pareceu-me ver”, “acho que vi”, “era como se”, bem como a utilização reiterada de adjetivos fortemente conotados, como “sinistro”, “fantasmagórico”, “terrífico”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico. É o que Mellier (2000, p. 42) chama “o fantástico da indeterminação”: a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as notações do texto mediante a imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno fantástico como algo impossível.

Essa retórica do indizível também possui uma evidente dimensão autorreflexiva, já que são constantes as representações críticas da enunciação e da própria atividade narrativa (“É impossível descrever...”), bem como os jogos com a metaficção, recurso muito frequente na narrativa contemporânea de modo geral. Como diz Mellier (2000, p. 41), a metaficção designa estratégias textuais que põem em crise a ilusão de realidade postulada pela mimese: exibindo sua natureza puramente linguística e ideológica, as representações do texto são desconstruídas. O fenômeno fantástico é um desafio à escrita.

Desse modo, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo no qual se desenvolve a história, em muitas ocasiões se torna vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que tomam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem, o mais sugestivas possíveis, suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar, como acon-

tece com o narrador de “O chamado de Cthulhu” (1989, p. 153), um dos melhores relatos de Lovecraft, o qual, quando deseja descrever a monstruosa criatura mencionada no título, afirma:

Não é possível descrever o Ser que viram, não há palavras para expressar tais abismos de pavor e imemorial demência, tão abomináveis contradições da matéria, a força e a ordem cósmica. Uma montanha andando ou dando saltos!

Esse trecho supera o descritível e deixa aos cuidados do leitor imaginar o inimaginável. O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso marco de referência; é, portanto, a expressão do inominável, aquilo que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador vê-se forçado a combinar de forma insólita nomes e adjetivos para intensificar sua capacidade de sugerir. Podemos dizer, então, que a conotação substitui a denotação. Assim, em muitos relatos é oferecido um interessante jogo entre a impossibilidade de descrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação. A indeterminação se torna um artifício para fazer funcionar a imaginação do leitor.

O estilo de Lovecraft nos serve como exemplo perfeito do que estamos dizendo. O autor americano costuma recorrer a oxímoros ou paradoxos para descrever os seres e fenômenos sobrenaturais que povoam seus relatos: “arquitetura obscena”, “ângulos obscenos”, “antiguidade malsã”, “campanários leprosos”, “pestilentas tempestades”, “nauseabundo concerto”... Sintagmas que sugerem algo impossível na nossa realidade por meio de substantivos e adjetivos que, de maneira independente, correspondem a objetos e propriedades provenientes dessa realidade.

O fantástico se torna, assim, uma categoria profundamente subversiva, não só em seu aspecto temático, mas também na sua dimensão linguística, posto que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade ao oferecer a descrição de um fenômeno im-

possível dentro desse sistema. Enquanto o texto não fantástico propõe os meios de pôr em evidência a presença do idêntico ou do semelhante e proporciona os meios para enunciá-lo, o texto fantástico anuncia a presença do indizível (a outra cara do dizível) – a saber, a alteridade – sem poder enunciá-lo (Bozzetto, 2001, p. 234). Desse modo, nas palavras de Jackson (1981), o fantástico desenha o caminho do não dito e do não visto da cultura, e por isso se torna uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia do momento histórico no qual se manifesta.

O fantástico revela as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível.

### **3. Fantástico de percepção / fantástico de linguagem<sup>7</sup>**

Como ficou demonstrado, a transgressão proposta por todo relato fantástico não se limita unicamente à sua dimensão temática e à da trama, mas também se manifesta no nível linguístico.

Caberia perguntar, então, se existe uma linguagem, um tipo de discurso característico e próprio do fantástico. Entre os diversos teóricos que prestaram maior ou menor atenção a esse assunto (Todorov, Bessière, Bellemin-Noël, Belevan, Campa, Bozzetto, Lord, Erdal Jordan, entre outros), a conclusão é coincidente: embora possam ser detectados diversos procedimentos retóricos, discursivos e estruturais recorrentes em boa parte das narrativas fantásticas, eles não são exclusivos do fantástico, pois são compartilhados pela linguagem literária em geral.

A partir dos estudos dos teóricos citados anteriormente, é possível estabelecer uma listagem geral (e provisória) dos re-

<sup>7</sup> Para a elaboração desse item, foi de valiosíssima ajuda a dissertação de mestrado de Tahiche Rodríguez Hernández, *La conspiración fantástica: una perspectiva lingüístico-cognitiva sobre la evolución del género fantástico* [A conspiração fantástica: uma perspectiva linguístico-cognitiva sobre a evolução do gênero fantástico] (2008), da qual fui orientador. Ver também Rodríguez Hernández (2010).

cursos linguísticos e formais que colaboram na criação do efeito fantástico (Rodríguez Hernández, 2008, p. 54):

a) recursos relacionados diretamente à instância narrativa: narração em primeira pessoa, identificação narrador-protagonista, hesitação ou ambiguidade interpretativa, parábase;

b) recursos vinculados a aspectos sintáticos e de organização narrativa: temporalidade particular da enunciação, desfecho regressivo, ausência de causalidade e finalidade, usos de *mise en abîme*, metalepse metafórica;

c) recursos vinculados a aspectos discursivos do nível verbal: literalização do sentido figurado, adjetivação conotada, nivelação narrativa do natural e do sobrenatural, restrição ao termo designativo, antropomorfização da sinédoque.

Como eu dizia, não existem – *a priori* e sob um ponto de vista linguístico – diferenças substanciais entre a literatura fantástica e a mimética. Nesse sentido, a possibilidade de haver uma linguagem fantástica *per se* é análoga à de diferenciar uma linguagem não mimética de uma mimética e, em última instância, uma linguagem factual de uma ficcional. Não existe uma linguagem fantástica em si mesma, mas sim uma forma de usar a linguagem que gera um efeito fantástico.

Ainda assim, alguns pesquisadores tentaram diferenciar o fantástico do século XIX (tradicional) de sua reelaboração contemporânea em função de um suposto uso particular da linguagem. Campra (2001) apresenta uma das primeiras análises a partir desse ponto de vista, propondo como sendo caracterizadora do fantástico uma transgressão linguística em todos os níveis do texto: no nível semântico (relativo ao relato), como superação de limites entre as ordens dadas como incomunicáveis (natural/sobrenatural, normal/anormal); no nível sintático (estrutura narrativa), refletido, sobretudo, na falta de causalidade e de finalidade; e no nível do discurso, como negação da transparência da linguagem (utilização, por exemplo, de uma adjetivação fortemente conotada, tal e como vimos anteriormente). Essas oposições e transgressões não funcionam sim-

plesmente como uma questão de conteúdo; elas vêm, também, para subverter as regras da sintaxe narrativa e da significação do discurso como outros modos da transgressão. Isso leva a pesquisadora a concluir que o fantástico não seria só uma questão de percepção do mundo representado, mas também de escrita. Em definitivo, o que Campra propõe em seu artigo é que, no século XX, deu-se uma mudança fundamental: a passagem do fantástico como fenômeno de percepção ao fantástico como fenômeno de escrita, de linguagem. Distinção, isso precisa ser dito, que Todorov (1970) já tinha proposto ao diferenciar o fantástico de percepção do fantástico do discurso.

Segundo Campra, o fantástico como fenômeno de percepção seria próprio da literatura do século XIX e estaria caracterizado pelo domínio dos temas e motivos já clássicos (o fantasma, o vampiro, o duplo, a ruptura das coordenadas espaço-temporais, o sonho premonitório, o objeto animado...), vinculados diretamente a um nível semântico do texto, isto é, ao temático.

O fantástico como fenômeno de linguagem, pelo contrário, dominaria na literatura do século XX (e do início do XXI), e nele a transgressão seria gerada fundamentalmente a partir dos recursos formais e discursivos (e não tanto pelo que acontece no nível semântico):

a literatura fantástica atual deslocou seu eixo em direção a outro nível: esgotada ou, pelo menos, desgastada a capacidade de escandalizar, própria dos temas fantásticos, a infração se expressa por meio de certo tipo de ruptura na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos –; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a irresolúvel falta de nexos entre os distantes elementos do real. (Campra, 1985, p. 97)

Ainda que a ideia seja interessante, deve-se levar em conta que a transgressão no nível linguístico não é alheia à literatura fantástica do século XIX. Na narrativa de Hoffmann já é possível perceber o uso combinado de dois elementos essenciais: a) a

linguagem mimética e diversos recursos que a violentam (para tentar descrever fenômenos que estão além dessa linguagem mimética), e b) a irrupção de um elemento sobrenatural que subverte o funcionamento da realidade intratextual (reflexo da extratextual). Assim, a modalidade de percepção aparece vinculada a uma concepção de linguagem caracterizada pela confiança em suas propriedades icônicas e suas capacidades representacionais, uma confiança comum ao romantismo e à escola realista (Erdal Jordan, 1998, p. 10).

A mudança de paradigma viria marcada, como assinala Rodríguez Hernández (2008, p. 35), pela ruptura da confiança na relação linguagem/mundo, tal e como aparece formulada por Saussure (sua tese sobre a arbitrariedade do signo) e dotada de argumentação filosófica nas primeiras obras de Wittgenstein e de Derrida. Põe-se em dúvida, pois, a própria capacidade de a linguagem significar o mundo, isto é, ser o veículo de expressão de uma realidade que é postulada, em última instância, como alheia e inatingível. Uma desconfiança que se transfere também à literatura fantástica.

Segundo Erdal Jordan, a relação do fantástico com a evolução das concepções da linguagem permite – acrescenta Rodríguez Hernández (2008, p. 36) – a distinção entre as duas modalidades propostas anteriormente. As concepções vigentes no romantismo e na etapa realista determinam que a configuração do fantástico “tradicional” se produza *sempre* a partir de um fenômeno perceptivo, enquanto que a transformação provocada por essa crise de confiança na linguagem determina que, na configuração do fantástico “moderno”, o fenômeno possa ser tanto de percepção quanto de linguagem (ou, mais precisamente, de ambos ao mesmo tempo). Assim, na modalidade de percepção, a transgressão se desenvolve narrativamente como “acontecimento” e se manifesta intensamente no aspecto do discurso no qual é mais *evidente* o conflito entre a realidade representada (linguagem) e a realidade extratextual (mundo), isto é, no aspecto semântico.

No caso da modalidade de linguagem, a ruptura da confiança

ou, pelo menos, seu questionamento, permite que o fantástico seja configurado a partir de uma transgressão essencialmente linguística, pois a palavra só significa em si mesma. Rodríguez Hernández (2008, p. 75-76) apresenta, como exemplo desse tipo de narrativas fantásticas, “Axolotes”, de Julio Cortázar, texto que se apoia num jogo retórico que permite a metamorfose do narrador no anfíbio que dá título ao texto. E isso é assim porque a transformação se produz devido à progressiva identificação do eu narrativo com duas entidades semântica e logicamente distintas (o humano e o animal), processo perceptível como jogo dêitico, mas não visualmente. O desenvolvimento da narração faz com que, desde o início, o leitor identifique a primeira pessoa gramatical com o protagonista, isto é, com a personagem que vai todo dia ao aquário e pensa nos axolotes na terceira pessoa. No entanto, também desde as primeiras linhas, a primeira pessoa gramatical afirma ser, no presente da enunciação, um axolote (“Agora sou um axolote”). A partir dali, a voz narradora que se identifica com o indivíduo vai introduzindo progressivamente no seu discurso sequências que remetem – sem mudar a focalização para outra entidade (um axolote) com a qual, não obstante, continua identificando-se pelo uso da primeira pessoa. Um bom exemplo disso é a descrição de um desses seres (note-se o jogo com os pronomes e os dêiticos):

Em ambos os lados da cabeça, onde deviam ser as orelhas, cresciam-lhe três raminhos vermelhos, como de coral, uma excrescência vegetal, as brânquias, suponho. Era o que existia vivo nele; cada 10 ou 15 segundos os raminhos se levantavam rigidamente e voltavam a baixar. Às vezes uma pata se movia lentamente, eu via os dedos diminutos pousando, com suavidade, no musgo. É que não nos agrada nos mexermos muito, e o aquário é tão pequeno; mal avançamos um pouco, nos chocamos com o rabo ou a cabeça de outro dos nossos; surgem dificuldades, brigas, fadiga. Sentimos menos o tempo se estamos quietos. (Cortázar, 1995, p. 143)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> NT: essa tradução foi extraída da p. 165 da obra: Julio Cortázar, “Axolotes”, em *Final do jogo*, 2ª ed., Trad. Remy Gorja Filho, Rio de Janeiro, Expressão e

No final do relato, a transformação se produz e o protagonista afirma *ver-se a si mesmo* do outro lado do vidro, transformado já num axolote que, no entanto, continua narrando sua história. Ninguém, além do narrador e do leitor, *presencia* o fenômeno fantástico porque ele apela a uma compreensão puramente intelectual (e gramatical): uma transformação epistemológica que – como conclui Rodríguez Hernández – não remete a um “acontecimento” positivo e verificável, mas ao próprio discurso e que acontece só no pensamento do protagonista.

Embora tudo isso seja correto, não podemos esquecer que, como acontece na literatura fantástica do XIX, a fantasticidade do relato não se apoia unicamente na problematização da dêixis pronominal como recurso para a transgressão fantástica, mas continua apelando a uma causalidade extraordinária, discordante da concepção do real extratextual, que atua como “fundo” sobre o qual determina a impossibilidade (e qualidade transgressora) do fenômeno narrado. Dito de outro modo, apesar de manifestar-se num âmbito linguístico, a narrativa fantástica contemporânea continua exigindo uma leitura referencial para poder estabelecer sua fantasticidade. O narrado em “Axolotes” não é só uma transgressão no nível discursivo, mas também ameaça a ideia do real que os leitores e o autor (e as personagens) compartilham, segundo a qual um ser humano não pode sofrer a metamorfose narrada por Cortázar em seu relato.

Rodríguez Hernández (2008, p. 42-43) acrescenta a tudo isso outra reflexão fundamental: a crítica tem se referido à irrepresentabilidade do fantástico, a sua ausência de referente, a seu vazio de significado e a sua “intransitividade”, algo que só é realmente aplicável à concepção que o século XIX possuía da linguagem (identificar o significado com o referente), mas não ao contexto da pós-modernidade, no qual a relação linguagem/mundo foi reelaborada. Em todo caso, a nosso ver, é possível que exista um vazio referencial no sentido de qualquer termo que não *signifique* uma situação ou entidade do mundo empí-

rico, mas nunca um vazio semântico (ver Belevan, 1976; Bozzetto, 1990; e Ceserani, 1999<sup>9</sup>). Por outro lado, a ideia de que a modalidade da linguagem pode ser configurada a partir de uma transgressão exclusivamente formal, retórica ou discursiva que prescindia do aspecto semântico, é epistemologicamente insustentável e, nesse sentido, a exigência de uma leitura referencial do texto fantástico continua vigente. Apesar das concepções da linguagem com respeito a etapas anteriores, o texto narrativo – fantástico ou não – não pode prescindir nunca de uma ideia de realidade, ainda que o contexto estético no qual surja tenha negado qualquer poder de representação direta da palavra, pois eliminaria qualquer possibilidade de compreensão do texto. Como apontei anteriormente, a literatura fantástica revela as relações problemáticas estabelecidas entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível, isto é, ir além da linguagem para transcender a realidade aceita. Porém, a linguagem não pode prescindir da realidade: o leitor precisa do real para compreender aquilo que é dito; em outras palavras, necessita de um referente pragmático. E isso nos leva, de novo, a propor a necessária leitura referencial de todo texto fantástico, a colocá-lo sempre em contato com nossa ideia do real extratextual para determinar sua fantasticidade.

Para concluir, nem a transgressão na modalidade de percepção é exclusivamente semântica, nem a transgressão da modalidade de linguagem é exclusivamente formal ou retórica. A própria Campra (2001, p. 191), depois de afirmar que o fantástico “não é só uma questão de percepção do mundo representado, mas também de escrita”, acaba por admitir a necessidade de uma leitura referencial, de contrastar fenômenos narrados com a concepção que o leitor tem do real para poder identificar um texto como fantástico. Da mesma opinião é Erdal Jordan (1998, p. 111), que, após definir o fantástico contemporâneo como um fenômeno linguístico, também considera “essa narrativa dependente, ao extremo, de uma noção de extratexto que a define como expressão de uma realidade contrastada”.

<sup>9</sup> NT: há uma tradução dessa obra para o português: Remo Ceserani, *O fantástico*, Trad. Nilton Cezar Tridapalli, Curitiba, Ed. UFPR, 2006.

Porque o mundo do relato fantástico (seja no século XIX ou nestes tempos pós-modernos) sempre é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade age como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem ou desordem precária na qual fingimos viver mais ou menos tranquilos.

Tradução de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Celso Fernando Rocha.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. L'Effet de réel. *Communications*, n. 11, 1968, p. 84-89.

BELEVAN, H. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.

BELLEMIN-NOËL, J. Des Formes fantastiques aux temes fantasmatiques. *Littérature*, n. 2, 1971, p. 103-117.

\_\_\_\_\_. Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier). In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 107-140.

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse Université, 1974.

BORGES, J. L. El Aleph. In: \_\_\_\_\_. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 2003a, p. 175-198.

\_\_\_\_\_. El libro de arena. In: \_\_\_\_\_. *El libro de arena*. Madrid: Alianza, 2003b, p. 130-137.

BOZZETTO, R. Un discours du fantastique? In: DUPERRAY, M. (Org.). *Du fantastique en littérature: figures e figuracions*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 55-68.

BOZZETTO, R. *Territoires des fantastiques. Des Roman gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.

\_\_\_\_\_. ¿Un discurso de lo fantástico?. In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 223-242.

\_\_\_\_\_. El sentimiento de lo fantástico y sus efectos. In: ROAS, D. (Org.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera*, n. 218-219, jul.-ago. 2002, p. 35-40.

\_\_\_\_\_. *Pasages des fantastiques: des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.

CAMPRA, R. Fantástico y sintaxis narrativa. *Río de la Plata*, n. 1, 1985, p. 95-111.

\_\_\_\_\_. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In: MORILLAS VENTURA, E. (Org.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, 1991, p. 49-73.

\_\_\_\_\_. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 153-191.

\_\_\_\_\_. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CESERANI, R. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.

CORTÁZAR, J. Axolotl. In: \_\_\_\_\_. *Final de juego*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995, p. 141-146.

ERDAL JORDAN, M. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1998.

JACKSON, R. *Fantasy, the Literature of Subversion*. Nova York: New Accents, 1981.

LORD, M. La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés). In: RISCO, A.; SOLDEVILLA, I.; LOPEZ-CASANOVA, A. (Orgs.). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998, p. 11-42.

LOVECRAFT, H. P. La llamada de Cthulhu. In: \_\_\_\_\_. *En la cripta*. Madrid: Alianza, 1989, p. 114-156.

MELLIER, D. *La Littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. *La conspiración fantástica: una perspectiva lingüístico-cognitiva sobre la evolución del género fantástico*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

\_\_\_\_\_. La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 43, 2010. Disponible em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Laia, 1989.

## **O SONHO E O PESADELO EM *GASPARD DE LA NUIT*, DE ALOYSIUS BERTRAND**

Adalberto Luis Vicente

Aloysius Bertrand produziu sua obra nos anos 30 e 40 do século XIX, época que viu florescer, na França, o romantismo e o gênero fantástico. O poeta, nascido em Dijon em 1807, foi o criador de uma forma moderna de poesia, o poema em prosa. Desconhecido em sua época, o “petit romantique” de Dijon tornou-se modelo para poetas do quilate de Baudelaire e Mallarmé, que adotaram o poema em prosa como forma de expressão poética. Neste trabalho, pretende-se verificar como o autor recria certas características do sonho e do pesadelo para configurar seus textos poéticos. Tomar-se-á como exemplo dois poemas em prosa de *Gaspard de la nuit*, “La chambre gothique” e “Un rêve”, ambos pertencentes à terceira parte da coletânea, intitulada “La nuit et ses prestiges”, por serem textos representativos do modo como Bertrand incorpora o onirismo em seus poemas em prosa.

### **Uma nova forma poética**

Como lembra Max Milner, na introdução à sua edição de 1980 de *Gaspard de la nuit*, “é raro assistir ao nascimento de um gênero literário” e “mais raro ainda poder relacioná-lo com um escritor particular” (Bertrand, 1980, p. 7), como é o caso de Bertrand, “inventor incontestável do poema em prosa francês” (p. 7). Escrito a partir de 1827, mas publicado em 1842, um ano após a morte do autor, em uma edição precária que não vendeu

mais do que 20 exemplares, foi preciso esperar que Baudelaire evocasse o *Gaspard de la nuit* como a principal fonte de inspiração dos *Petits poèmes en prose* ou *Spleen de Paris* (1869) para que o nome do poeta dijonnense emergisse do limbo a que o condenou a marginalidade provincial e a pobreza. Na carta-prefácio dos *Petits poèmes en prose*, Baudelaire declara ter uma confissão a fazer:

Foi folheando, pela vigésima vez ao menos, o famoso *Gaspard de lanuit* de Aloysius Bertrand, que me veio a ideia de tentar algo análogo e de aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de *uma vida moderna* e mais abstrata, o procedimento que ele aplicou à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca. (Baudelaire, 1958, p. 6, grifo do autor)<sup>10</sup>

Como se pode notar, Baudelaire está interessado em reter de Bertrand o procedimento, a escritura poética em prosa, pois vê nela um instrumento apto para exprimir a vida moderna. Baudelaire, no entanto, rejeita o medievalismo, os mitos e as lendas da região da Borgonha, o aspecto fantástico e grotesco dos textos de Bertrand, que não se afinam com seu projeto de poesia moderna. Para certos críticos como Marvin Richards III (2012), no entanto, o poema em prosa de Bertrand é mais moderno do que o de Baudelaire, pois este ainda mantém intacta a estrutura diegética da prosa: em geral, Baudelaire conta uma história servindo-se de um narrador estável em primeira pessoa e alterna tons líricos e prosaicos. Bertrand, ao contrário, tende a dispersar a diegese, a fragmentá-la, a reduzi-la ao mínimo, a sugeri-la mais do que explicitá-la. Além disso, Bertrand, antecipando a experiência de Um Lance de dados, dá grande importância ao branco da página. Em nota que acompanha os originais de sua coletânea, Bertrand faz algumas recomendações ao “senhor paginador” a respeito da forma como livro deveria ser impresso. Na referida nota, escreve o autor:

---

<sup>10</sup> Todas as citações de obras em francês foram traduzidas por nós.

*Regra geral:* paginar como se fosse poesia.

A obra está dividida em *seis livros*, e cada livro contém maior ou menor número de *peças*.

O senhor paginador notará que *cada peça* está dividida em *quatro, cinco, seis ou sete alíneas ou coplas*. Ele deixará *largos brancos* entre essas *coplas*, como se fossem estrofes em versos (1980, p. 9).

[...]

Peço que não esqueça de colocar na paginação os asteriscos que constam do manuscrito entre as coplas de algumas peças, e que indicam, além do mais, um *duplo branco*. (Bertrand, 1980, p. 301-302, grifos do autor)

Nota-se, primeiramente, que os textos que Bertrand pretende publicar ainda não têm nome específico. Consciente da novidade de seu trabalho, Bertrand os designa como peças (*pièces*) que devem ser paginadas com o mesmo rigor do texto poético, respeitando-se a unidade da “alínea ou copla”, isolada por “largos brancos” e equivalente à estrofe no poema versificado.

Em 1865, Mallarmé escreve ao editor de Bertrand, Victor Pavie, pedindo uma cópia do *Gaspard de la nuit*. Na missiva, afirma Mallarmé:

Como todos os poetas da jovem geração [...] dedico um culto profundo à obra requintada de Louis Bertrand [...], sofro por ver minha biblioteca, que guarda as maravilhas do Romantismo, privada desse caro volume que não abandono nunca quando posso emprestá-lo de um confrade. (*apud* Richards III, 1995)

Recebida a cópia do livro, Mallarmé volta a escrever a Victor Pavie, agradecendo e sugerindo uma nova edição do *Gaspard de la nuit*, que seria prefaciada com poemas dedicados a Bertrand, escritos por Mallarmé e seus amigos:

Esse monumento a Louis Bertrand seria bem natural, pois ele é verdadeiramente, pela sua forma

condensada e preciosa, um de nossos irmãos. Um anacronismo causou seu esquecimento. Este adorável anel atirado, como o dos doges, ao mar, durante a fúria dos vagalhões românticos, e tragado, aparece agora, arrastado de volta pelas vagas límpidas da maré [...]. Mas como se sonha ao falar de quem se ama (*apud* Richards III, 1995).

Como se pode notar, é a forma condensada e preciosa de Bertrand que interessa a Mallarmé. No leito de morte, Bertrand afirma a seu amigo Victor Pavie que era preciso refazer o *Gaspard de la nuit*, eliminar certas partes, tornar alguns poemas ainda mais sintéticos. A comparação entre versões diferentes de alguns poemas publicados anteriormente em jornais comprova a tendência de Bertrand a enxugar o mais possível o texto, a dar-lhe uma forma estruturalmente refinada e a segmentá-lo na forma de alíneas simétricas. O desconhecido poeta de Dijon torna-se, assim, um dos mais importantes representantes da linha formalista do romantismo francês, ao lado de Théophile Gautier e do Victor Hugo de *Les Orientales*, linhagem poética que terá em Mallarmé sua estrela mais brilhante.

Em geral, os poemas em prosa de Bertrand constituem uma sucessão de cenas isoladas, unidas mais por recursos formais de natureza poética (aliterações, assonâncias, anáforas, simetrias sintáticas) do que por um encadeamento discursivo lógico. Trata-se, como a define Max Milner, de uma “estética do lacunar” (1980, p. 8).

### **O pictórico e o “fantástico Idade-Média”**

Há uma forte relação entre os poemas em prosa de Bertrand e o universo da pintura. A mais evidente está no subtítulo “fantasias à maneira de Rembrandt e Callot”, que remete o leitor ao universo imaginário e grotesco das gravuras desses artistas. No entanto, o que mais nos interessa aqui é o fato de que diversos textos da coletânea deveriam ser publicados acompanhados de

gravuras, cujo conteúdo Bertrand registra num projeto de ilustração. As ilustrações sugeridas por Bertrand para a terceira parte do livro, “*La Nuit et ses prestiges*”, confirmam o fato de que a composição do poema se dá de modo análogo a uma sucessão de quadros. No projeto de ilustração, o livro III aparece sob a rubrica “*Fantastique Moyen-Age*”. É preciso notar que elementos fantásticos não aparecem nos poemas do autor antes de sua primeira estada em Paris, entre 1828 e 1829. Na capital, Bertrand frequentou os salões de Victor Hugo, Charles Nodier e Émile Deschamps. Era o momento em que Hoffmann começava a ser traduzido e em que a literatura fantástica ganhava espaço no cenário do romantismo. O *Dictionnaire de l’Académie* oficializava a palavra “fantástico” na língua francesa, definindo-a como: “quimérico, ele [o fantástico] significa também o que só aparenta ser corporal, sem realidade” (*apud* Bertrand, 1980, p. 12). Ao termo fantástico, Bertrand apõe a expressão “Idade Média”, uma vez que a fonte de inspiração mais importante para compor o livro é a Dijon medieval.

No referido projeto de ilustração, Bertrand sugere ao ilustrador algumas gravuras e as associa a certos poemas. “*La chambre gothique*”, o primeiro poema da terceira parte, é o texto para o qual o autor projetou o maior número de ilustrações, a saber: a terra sob a forma de uma flor, cujo cálice tem, no lugar dos pistilos e estames, a lua e as estrelas; um gnomo que bebe o óleo de uma lâmpada; uma fada que embala numa couraça uma criança morta; um cavaleiro que molha sua mão enlurvada na pia de água benta; o esqueleto de um soldado alemão preso no madeiramento; um espírito sob a forma de uma vela que vai apagar-se. Transcrevemos, a seguir, o poema na íntegra para que se possa avaliar melhor o paralelismo entre os elementos visuais previstos no projeto de ilustração e aqueles verbalizados no texto:

**La chambre gothique**

Nox et solitudo plenae sunt diabolo.

Les Pères de l’Eglise.

La nuit, ma chambre est pleine de diables.

“Oh! la terre, – murmurai-je à la nuit, – est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles!”

Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu’incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.

\*

Encore, – si ce n’était à minuit, – l’heure blasonnée de dragons et de diables! – que le gnome qui se soûle de l’huile de ma lampe!

Si ce n’était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né!

Si ce n’était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou!

Si ce n’était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l’eau bénite du bénitier!

Mais c’est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise! (Bertrand, 1980, p. 94-95)

Caso o projeto de ilustração tivesse sido realizado, a cada uma das alíneas corresponderia um quadro. Teríamos então um paralelismo visual entre as gravuras e os parágrafos do texto. Essa possibilidade de um equivalente visual do poema, formado a partir de uma sequência de gravuras, é bastante reveladora do processo de criação poética de Bertrand: o assunto do texto é fragmentado em parágrafos independentes, entre os quais se impõe o branco da página, equivalente aos limites ou moldura da gravura. Assim, a estética lacunar de Bertrand tende a eliminar a narração, o encadeamento lógico, as relações causais. O material gótico de que se serve Bertrand, sonhos, sortilégios, malefícios, gnomos, feiticeiros, fantasmas, criaturas de pesadelo, não difere muito daquele presente no imaginário romântico de sua época. A originalidade do poeta está, sobretudo, na forma como trabalha esses materiais dentro de uma estética em que a elipse, a metonímia, a sugestão, o não dito e,

consequentemente, a participação do leitor na criação do sentido desempenham um papel fundamental na dinâmica do texto.

### O sonho e o pesadelo

Neste trabalho em particular, interessa-nos como essa estrutura fragmentária e elíptica utilizada pelo autor pode gerar em certos textos um “equivalente do sonho”. Max Milner já havia apontado que tal equivalente é produzido, em Bertrand, pela falta de “certa ligação lógica do discurso” (Bertrand, 1980, p.41). No entanto, a estrutura lacunar dos poemas não tem apenas função poética, é também utilizada por Bertrand para simular a estrutura do relato de sonho, para dar ao leitor a impressão de que está penetrando em um universo similar ao onírico. Vejamos como isso se dá a partir de uma breve visada estrutural do relato de sonho.

Segundo Guy Laflèche (1999, p. 119), esse tipo de relato asenta-se numa estrutura simples, que pode ser melhor compreendida quando comparada à estrutura de um relato factual:

$$\begin{aligned} \text{História factual: } H_f &= S_i + E_1 + E_2 + E_3 + \dots + E_n + S_f \\ \text{História de sonho: } H_s &= [S_i] + E_x + E_y + E_z + \dots + E_i + [S_f] \end{aligned}$$

A história factual é caracterizada por uma situação inicial ( $S_i$ ) que se transforma a cada acontecimento ( $E$ ) segundo leis temporais e causais, até chegar à situação final ( $S_f$ ). Na narrativa de sonho, a situação inicial e final é inexistente ou pouco marcada (em geral uma breve referência espacial ou temporal), e os acontecimentos (que podem ou não constituir uma sequência) se sucedem de forma frouxa ou sem ligação evidente. O pesadelo seria caracterizado por um acontecimento ou sequência de acontecimentos que, em razão de sua carga emotiva, desperta o sonhador, retirando-o bruscamente do mundo onírico, portanto, eliminando a situação final.

O poema “La chambre gothique” apresenta como epígrafe a frase latina “*Noxet solitudo plenae sunt diabolo*” (Bertrand, 1980,

p. 78), atribuída aos Pais da Igreja. A frase ecoa o título geral da terceira parte do *Gaspard de la nuit*, “A noite e seus prestígios”. Na primeira parte do poema, composta de duas alíneas, o eu poético observa a noite pela janela e seu murmúrio constitui uma comparação altamente lírica entre o céu e a flor. Trata-se, portanto, daquele tipo de “fantasia” que é característico da linguagem poética e que se fundamenta na analogia e na metáfora. No entanto, o eu poético fecha a janela e afirma estar com sono, o que prepara a segunda parte do poema, em que o aspecto gótico do quarto se manifesta, com seus “prestígios”. Entre eles, estão os seres fantasmagóricos, lendários e maléficos que povoam a penumbra do quarto. Cada um desses componentes ocupa uma alínea, apresentando-se, assim, isolados, constituindo um quadro independente. Uma breve referência temporal à meia noite, na primeira alínea, marca a situação inicial do poema e um aposto define-a como a hora “blasonada dos dragões e diabos”. O verbo francês *blasonner* significa “descrever”, mas também “interpretar os brasões segundo as regras da heráldica”. O segundo sentido da palavra sugere que a meia noite traz, com suas ilusões, visões de seres sobrenaturais e que tais visões devem ser interpretadas segundo regras que não são mais aquelas válidas sob a luz poética da lua e das estrelas. Acontece, a seguir, uma sucessão de quatro aparições: o gnomo que bebe o óleo da lâmpada, a ama que embala uma criança morta numa couraça, o esqueleto do soldado alemão preso no madeiramento e, por fim, Scarbo, o anão do pesadelo, o *Smarra* de Bertrand. As três primeiras alíneas são introduzidas pela expressão “si c’était”. A conjunção condicional seguida do verbo no imperfeito cria uma atmosfera de dúvida: trata-se de ilusões que brotam da escuridão? Imagens oníricas? Não temos certeza. Na última alínea, no entanto, o verbo é colocado no presente, “mais c’est Scarbo qui me mord le cou” (1980, p. 35). A presença de Scarbo, personagem de três outros poemas de Bertrand, que o define como o anão do pesadelo, marca a presença do horror que caracteriza essa forma onírica. O fim brusco do poema com a imagem de Scarbo que morde o pescoço do eu poético e que cauteriza a ferida com

o dedo avermelhado na fomalha sugere o despertar abrupto que caracteriza o pesadelo.

Como se pode notar, Bertrand eliminou de seu poema todo e qualquer encadeamento narrativo, lógico. Apenas uma anáfora de caráter temporal une cada uma das visões, cujo isolamento na página simula a disjunção de cenas que constituem, segundo Laflèche, o relato de sonho.

Há, no entanto, casos em que o simples isolamento da imagem em alíneas não é suficiente, como se pode notar no poema “Un rêve”:

### **Un rêve**

J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note. Pantagruel, livre III.

Il était nuit. Ce furent d'abord, – ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, – une abbaye aux murailles lézardées par la lune, – une forêt percée de sentiers tortueux, – et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite, – ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, – le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, – des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque fleur le long d'une ramée, – et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnent un criminel au supplice.

Ce furent enfin, – ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, – un moine qui expirait couché dans la cendre des agonisants, – une jeune fille qui se débattait pendue aux branches d'un chêne, – et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la roue.

Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la chapelle ardente; et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.

Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre, les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, – et je poursuivais d'autres songes vers le réveil.

O poema é constituído pela fragmentação de três sequências oníricas em três alíneas ou parágrafos. A frase final “et je poursuivais d'autres songes vers le réveil” sugere que se trata de sequências oníricas que podem se estender até o despertar. Esse poema ilustra de modo exemplar a maneira como Bertrand utiliza a tensão entre construção e dissipação do conteúdo onírico. Na primeira alínea, o autor apresenta, numa sequência simples, marcada pelo travessão, três espaços distintos: uma abadia ao clarão da lua, uma floresta e Morimont, a praça de execuções de Dijon. Na segunda alínea, outras três sequências ecoam a primeira, o toque fúnebre de um sino ao qual respondem soluços lúgubres numa cela, gritos cheios de lamento e a procissão dos penitentes negros que conduzem um condenado ao suplício. A terceira alínea acrescenta um último elemento a cada uma das sequências: um monge que expira na cela de uma abadia, uma jovem que se enforca nos ramos de um carvalho e, horror dos horrores, o próprio eu lírico sendo atado pelo carrasco à roda das execuções em Morimont. Fecham-se, assim, as três sequências oníricas oferecidas pelo autor de modo sintético e fragmentado, as quais, por ocuparem posições simétricas dentro dos parágrafos, apresentam-se de modo altamente elaborado e construído. Por meio da metonímia, que põe diante do leitor partes disjuntas do todo, porém unidas pela posição simétrica no parágrafo, o poeta sugere simultaneamente o caráter fragmentário e construído das sequências oníricas, cuja concretização textual, como todo relato de sonho, já significa formalização do que apresenta de modo desordenado. Com esse procedimento, Bertrand parece sugerir que os sonhos são construídos a partir de sequências fragmentárias, cuja autonomia é relativa, que se apresentam sem relação evidente, e que acabam por ser reconstruídas na mente

do sonhador ou no ato de relatar o sonho. A experiência onírica, com suas sequências disjuntas, é organizada pelo discurso, gerando no texto uma tensão própria ao poema em prosa, cuja natureza é, como lembra Suzanne Bernard (1959), transitar entre a “anarquia destrutiva” e a “organização artística”.

Os exemplos analisados são representativos do fascínio que o sonho exerce no imaginário de Bertrand e também do modo como o poeta reelabora poeticamente o conteúdo onírico. No entanto, essa técnica de escritura, fundamentada em uma estética lacunar, vai muito além de textos específicos, é também utilizada em poemas em que o sonho não constitui o tema privilegiado. Neste caso, a utilização dessa técnica de construção textual cria uma espécie de “impregnação onírica” que causa no leitor um estranhamento e constitui um dos elementos originais da obra de Bertrand. Neste sentido, os poemas em prosa de Bertrand constituem um momento importante em que a poesia, no desejo de renovar-se, apropria-se de elementos oníricos, sem deixar em segundo plano o aspecto construído do texto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, C. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Introdução, notas, bibliografia e variantes por Henri Lemaître. Paris: Classiques Garnier, 1958 [1869].

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BERTRAND, A. *Gaspard de la nuit*. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Max Milner. Paris: Gallimard, 1980.

LAFLECHE, G. *Matériaux pour une Grammaire narrative*. Montréal: Presses universitaires de Montreal, 1999.

RICHARDS III, M. The Demon of Criticism: Mallarmé and the Prose Poem. Disponível em: <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1995/French-html/Richards,Marvin.htm>, 1995. Acesso em: 29 fev. 2012.



## ZUMBIS E FICÇÃO: UM PASSEIO PELAS ENTRANHAS DA TRANSMIDIALIDADE

Alvaro Luiz Hattner

Os zumbis estão em toda parte. Em especial nos últimos cinco anos, essas criaturas tomaram de assalto a cultura popular e disseminaram-se por todas as arquiteturas textuais do século XXI, constituindo o grande conjunto de narrativas que versam sobre o chamado “apocalipse zumbi”.

O apocalipse zumbi, como um subgênero ficcional, representa um típico caso de narrativa transmidiática (*transmedia storytelling*, Jenkins, 2006), visto que a constituição de suas características como gênero é resultado de uma série de criações textuais que, originando-se nas obras do cineasta norte-americano George A. Romero, difundiram-se pela cultura popular sob a forma de romances, narrativas gráficas, videogames, novelizações e reescrituras paródicas, além de diversos filmes, sejam eles “originais” ou *remakes*.

Esse tipo de ficção se constitui a partir de um conjunto de constantes temáticas apresentadas principalmente nos três primeiros filmes sobre zumbis de Romero. Ou seja, o cenário básico dessas narrativas envolve uma situação na qual os mortos são transformados em criaturas que se alimentam dos vivos. Como resultado desse “fato”, e devido à incapacidade dos vivos para lidar com a situação, temos o colapso total de todas as instituições que moldam a civilização como nós a concebemos. A maioria das narrativas têm como eixo temático a sobrevivência de indivíduos ou grupos de indivíduos no mundo devastado. O grau de complexidade da trama e da crítica social aumenta significativamente quando o foco é lançado sobre grupos de in-

divíduos e sua incapacidade de lidar com os obstáculos colocados não só pela nova situação, mas também os decorrentes de temores em relação aos outros seres humanos.

Começando em 1968 com o inovador *Night of the Living Dead* [Noite dos Mortos Vivos], os filmes de mortos-vivos de Romero estabelecem novos paradigmas para o gênero de horror, além de constituir as bases para o desenvolvimento de uma forma específica de “narrativa apocalíptica”, em diferentes arquiteturas textuais, chamada “apocalipse zumbi”, ou “zompop”. Em outras palavras, os seis filmes (*Night of the Living Dead*, de 1968; *Dawn of the Dead*, 1978; *Day of the Dead*, 1985; *Land of the Dead*, 2005; *Diary of the Dead*, 2008; e *Survival of the Dead*, 2009) contêm e compõem a base formal e temática segundo a qual todas as narrativas posteriores dentro do gênero, em qualquer suporte textual, serão desenvolvidas.

Ninguém questiona a primazia de *Night of the Living Dead* como o texto fundador das narrativas sobre o apocalipse zumbi. O primeiro filme de George Romero, feito independentemente, em preto e branco e com um orçamento de 114 mil dólares (um valor insignificante para os padrões atuais), rompeu barreiras de forma e conteúdo, com inovações que incluíram um ator afro-americano como protagonista e a presença explícita de violência (em especial nas cenas de canibalismo), aspecto este que a revista *Variety* chamou de “pornografia da violência” (*apud* Fallows e Owen, 2008, p. 25).

De acordo com Romero, o ponto de partida para *Noite dos Mortos Vivos* (1968) foi um conto que ele havia escrito, intitulado “Anubis”, ou “Night of the Anubis”. Claramente inspirado pelo romance de Richard Matheson, *I Am Legend* (1954), *Night of the Living Dead* adapta não só temas tendo por base uma obra literária, mas também é formado por estruturas narrativas e imagens recorrentes em narrativas gráficas de terror, como aquelas contidas nas revistas *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror* e *The Haunt of Fear*, publicadas pela E. C. Comics na década de 1950 (Harvey, 2008).

Kyle Bishop (2010) lista outros vínculos intertextuais para

*Night of the Living Dead*, em especial os contos “Who goes there” (1938), de John W. Campbell Jr., e “The Birds” (1952), de Daphne du Maurier, além do romance *The Body Snatchers* (1955), de Jack Finney. Esse circuito textual permite a Bishop chamar *Night of the Living Dead* de “montagem” (*assemblage*) – “a blend of preexisting texts that combines the defining features of other narratives to create something new and original” (p. 271)<sup>11</sup>.

Este não é o lugar para comentar sobre o evidente paradoxo entre “textos pré-existentes” e “algo novo e original”, mas um aspecto relevante na proposição de Bishop é a presença das relações intertextuais como fundamentais na produção de sentidos do gênero. De fato, os estudos sobre a intertextualidade nos mostraram de que forma produtos culturais que podem ser considerados pós-modernos, tais como os textos de “zompoc”, apresentam, como uma das suas características fundamentais, a presença de estruturas formais e temáticas baseadas em alusões, citações, paródias etc., ou seja, reescritas de vários tipos de texto, um aspecto que corrobora a afirmação de Graham Allen (2000) de que

A intertextualidade nos lembra que todos os textos são potencialmente plurais, reversíveis, abertos às próprias suposições dos leitores, sem fronteiras claras ou definidas, e estão sempre envolvidos na expressão ou repressão das “vozes” que são dialógicas no interior da sociedade<sup>12</sup>.

De qualquer forma, é *Night of the Living Dead* o filme que estabelece as primeiras constantes temáticas a serem repetidas, recriadas ou transformadas em todos os textos subsequentes, em qualquer suporte.

Essas constantes podem ser enumeradas da seguinte forma:

<sup>11</sup> “[...] uma mistura de textos pré-existentes que combina os traços definidores de outras narrativas para criar algo novo e original”.

<sup>12</sup> “[...] Intertextuality reminds us that all texts are potentially plural, reversible, open to readers’ own assumptions without clear boundaries or defined, and always involved in the expression or repression of the “voices” that are dialogic within society” (p. 209).

1. **Origem:** esse é um dos aspectos mais intrigantes e incômodos em *Night of the Living Dead*: não se sabe qual é a causa do retorno dos mortos à vida. O filme apresenta uma breve referência a um problema que teria ocorrido com uma sonda espacial enviada a Vênus, mas essa narrativa de origem não só não é desenvolvida, como, em determinado momento, há indicações de que seria apenas uma explicação para acobertar o motivo real do surgimento dos mortos-vivos. Se a ausência de uma explicação científica e clara para o evento colabora para o clima de terror do primeiro filme, ela traz consigo diversas possibilidades de causas que serão exploradas em muitos outros textos que tratam do apocalipse zumbi, com destaque para vírus e a perda de controle na pesquisa sobre armas biológicas. Esta segunda possibilidade de causa mostra total sintonia com o mundo pós-11 de Setembro, no qual o temor em relação ao bioterrorismo tornou-se uma realidade imediata, da mesma forma que o temor em relação aos efeitos de uma guerra nuclear (“radiação”) estavam presentes na década de 1960 e em *Night of the Living Dead*;

2. **Autonomia:** os zumbis de Romero são criaturas autônomas e não dependem de qualquer tipo de controle externo. Diferentemente do chamado “zumbi haitiano”, ativado por meio de magia ou vodu, os mortos-vivos presentes nos filmes da hexalogia de Romero são criaturas motivadas exclusivamente pela “fome”, o impulso de se alimentar dos vivos. Esse traço está presente na maioria das narrativas de zumbi, com alguns desenvolvimentos associados a necessidades específicas de alimentação, como cérebros. Essa perspectiva foi introduzida pelo filme *The Return of the Living Dead* (1985), dirigido por Dan O'Bannon, no qual os zumbis apenas se interessam pela massa encefálica dos vivos. Esse aspecto tem sido utilizado à exaustão pela indústria cultural para caracterizar os zumbis, especialmente naqueles textos que tendem ao cômico. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem do romance *Brains: A Zombie Memoir* (2010, p. 2), de Robin Becker, na qual lemos o depoimento de Jack Barnes, professor universitário e zumbi:

Cérebros. Mais queridos para mim do que minha esposa. Mais preciosos do que o meu intelecto e educação, meu Volvo e crédito bancário – conceito de crédito – tudo o que importava na “vida” empalidece em comparação a esse desejo infinito. Mesmo agora, enquanto escrevo estas palavras, meu lábios tremem e uma gota de saliva – tingida de vermelho – cai no papel, resultando em uma mancha em forma de cérebro.

Mancha, cérebro, dor, cérebro, sustento, cérebro, cérebro, fraqueza, cérebro, refrão, cérebro, cocaína, cérebro, cérebro, principal, cérebro, cérebro, cérebros!

Ah, como eu os amo<sup>13</sup>.

3. **Multiplicação:** zumbis se multiplicam atacando seres vivos e transformando-os em outros zumbis. As vias de multiplicação são variadas, mas parece haver um denominador comum que associa a transformação ao efeito de uma doença, o que corrobora a ideia de causa associada a vírus. Um humano mordido ou arranhado por um zumbi morrerá do ferimento e fatalmente se transformará em outro zumbi. Essa ideia está presente em todos os filmes da hexalogia, embora outros textos, especialmente *remakes* como *Dawn of the Dead* (2004), de Zack Snyder, e outros textos literários promovam variações instigantes nesse aspecto. Na série televisiva *The Walking Dead*, adaptação da narrativa gráfica homônima de Robert Kirkman (2009), todos os seres humanos vivos são portadores do vírus que transforma os mortos em zumbi, ou seja, independentemente de ter ou não contato físico com um zumbi, todo ser humano virá a se transformar em um morto-vivo.

De qualquer forma, a multiplicação dos zumbis se dá em progressão geométrica, acompanhando o aparecimento crono-

<sup>13</sup> “Brains. More dear to me than my wife. More precious than my intellect and education, my Volvo and credit rating – all that mattered in ‘life’ pales in comparison to this infinite urge. Even now, as I write these words, my lips quiver and a drop of saliva – tinged crimson – falls onto the paper, resulting in a brain-shaped stain.

Stain, brain, pain, brain, sustain, brain, brain, wane, brain, refrain, brain, cocaine, brain, main, brain, brain, brain, brains!  
Oh, how I love them”.

lógico dos filmes. Em *Night of the Living Dead* (1968), os mortos-vivos existem em grupos não muito grandes e, aparentemente, podem ser controlados pelas autoridades; já no último filme da hexalogia, *Survival of the Dead* (2009), os zumbis tomaram o planeta, e os humanos estão em minoria, espécie em vias de extinção, sendo caçada de maneira implacável. Como afirma Paffenroth (2006, p. 4), comentando a dimensão simbólica do canibalismo nos filmes de Romero,

À medida que a série de filmes avança, esse tema se torna mais e mais importante: nós, seres humanos, não apenas os zumbis, assumimos o papel de predador uns em relação aos outros, e dependemos uns dos outros para a nossa existência patética e parasitária, e nos regozijamos com as desgraças mútuas<sup>14</sup>.

**4. Ponto fraco:** apesar de sua inabalável persistência em atacar os humanos, não é difícil matar um zumbi: segundo Romero, o cérebro do morto-vivo é a parte que realmente foi “reanimada” ou “revivida”. Portanto, um tiro ou pancada forte na cabeça mata “permanentemente” a criatura. Essa é possivelmente uma das “regras” de Romero que não sofreu alteração nos textos subsequentes, em qualquer suporte;

**5. Sobrevivência:** esta constante temática também não foi alterada nas narrativas que representam o apocalipse zumbi desde o surgimento do primeiro filme de Romero. Em um número significativo delas, um indivíduo ou grupo de indivíduos enfrentam as decorrências de um mundo tomado pelos “desmortos”. Nesse sentido, um foco recorrente dos textos são as formas de interação entre os humanos. É importante notar que muitas vezes os mortos-vivos, como ameaça, estão em segundo plano: os verdadeiros inimigos podem estar no interior do grupo, dominados por egoísmo, medo e desconfiança que

---

<sup>14</sup> “As the series of movies progresses, this theme becomes more and more prominent: we, humans, not just zombies, prey on each other, depend on each other for our pathetic and parasitic existence, and thrive on each other’s misery”.

catalisam sua desintegração, colocando os sobreviventes uns contra os outros. Essa perspectiva está presente nos seis filmes de Romero e em muitas outras narrativas, notadamente nas narrativas gráficas de *The Walking Dead* e sua adaptação em série para televisão.

A essas constantes temáticas associam-se diversos outros aspectos que podem apresentar maior ou menor variação. Entre eles podemos citar: a mobilidade dos zumbis (variável em todos os filmes de Romero, mas nunca chegando ao exagero dos “zumbis que correm” de filmes como *28 Days Later* e o *remake* de *Dawn of the Dead*); o medo do fogo (presente em *Night of the Living Dead*, mas variável em outros textos); zumbis que se alimentam de outros seres vivos que não os humanos (em *Night*, os zumbis comem insetos; no *remake* de *Dawn of the Dead*, ignoram um cachorro que passa correndo no meio de uma multidão deles; em *Survival of the Dead*, Romero volta a fazer seus zumbis comerem animais, o que também ocorre nos dois suportes de *The Walking Dead*); os zumbis são frequentemente imbecis, desprovidos de qualquer traço de inteligência (esse aspecto começou a ser mudado em *Day of the Dead* e foi bastante desenvolvido em *Land of the Dead*).

A expansão das “regras” básicas estabelecidas por Romero para o gênero de ficção zumbi em qualquer suporte por meio de expressões literárias “convencionais” pode ser rastreada até 1989, data da publicação de uma das primeiras antologias do gênero. Editada por John Skipp e Spector Craig, com prefácio de George Romero, *Book of the Dead* contém dezesseis histórias de autores como Stephen King e Joe R. Lansdale, entre outros, e teve uma sequência em 1992, *Book of the Dead 2: Still Dead*, com prefácio de Tom Savini, mestre dos efeitos de maquiagem e diretor da refilmagem de *Night of the Living Dead* em 1990. O que essas antologias têm em comum, além de ter os mortos-vivos como seu núcleo temático, é que ambas não só reconhecem explicitamente a influência dos filmes de Romero nos textos que apresentam, mas também expandem suas possibilidades temáticas, reescrevendo o cenário apocalíptico em novas pá-

ginas. Neste sentido, o conto como forma narrativa parece ser um veículo formal adequado para explorar as potencialidades temáticas presentes nos filmes.

Isso se torna claro até mesmo com uma análise superficial das diversas antologias publicadas após *Book of the Dead*, especialmente neste século, em que os textos vão desde as narrativas comuns que envolvem sobrevivência como eixo temático até histórias que apresentam os zumbis como narradores autodiegéticos, desde uma história na qual o narrador humano torna-se um canibal, a fim de sobreviver ao apocalipse zumbi, até outra em que os zumbis são divididos em diferentes categorias, de acordo com sua velocidade. Sem mencionar personagens humanas que usam todo tipo de drogas químicas para disfarçar os odores de seu corpo e, assim, tornarem-se invisíveis para o zumbis, ou histórias de amor envolvendo os próprios mortos-vivos.

É relevante notar que até mesmo variações na forma do conto podem ser encontradas, como é o caso da antologia *Bits of the Dead* (2008), organizada por Keith Gouveia. Contendo 39 contos “minimalistas”, ou “flash fiction”, a obra não apenas traz narrativas que conseguem ser impactantes ao tratar dos mais diversos subtemas dentro da ficção de zumbis, sempre em conexão com a obra de Romero, como também apresenta múltiplas possibilidades de experimentação formal, incluindo o uso de narrativas gráficas.

Romances em sua forma “convencional” foram importantes no desenvolvimento da ficção zumbi. O texto mais longo se mostrou adequado para a proposição de adaptações que desafiaram e/ou alteraram os paradigmas criados pelos filmes. Esse é o caso de *The Rising* (2003), de Brian Keene, em que os zumbis carnívoros não só são inteligentes, mas também originados por “possessão demoníaca”, uma rara explicação religiosa para o surto de zumbis (Flint, 2009, p. 166). Variações do zumbi “consciente” abundam na ficção de zumbis e podem ser vistas como extensões e adaptações da ideia de que os zumbis poderiam gradualmente desenvolver certo tipo de consciência,

um tema que já estava presente em *Day of the Dead* (1985) e que foi bastante reforçado em *Land of the Dead* (2005). Alguns exemplos de textos que levam essa perspectiva ao extremo são o já citado *Brains: A Zombie Memoir* e a antologia *Zombiesque* (Antczak et al., 2011), na qual todos os textos têm como protagonistas zumbis que mantiveram, em graus variados, alguma inteligência.

Um dos romances mais importantes do século XXI dentro do surto de histórias de zumbis é, sem dúvida, *World War Z*, de Max Brooks. Publicada em 2006, a obra de Brooks foi escrita como uma coleção de relatos de sobreviventes, no rescaldo de uma guerra contra os zumbis que durou dez anos. Esses relatos aparecem sob a forma de entrevistas feitas por um membro da “Comissão de pós-guerra” das Nações Unidas, cujo relatório final foi “editado”, devido à presença em seu texto de “too many opinions, too many feelings” [opiniões e sentimentos demais], e a ausência de “clear facts and figures, unclouded by the human factor” [a ausência de fatos e números claros, não obscurecidos pelo fator humano] (p. 4). Com um estilo único que mistura a estrutura de perguntas e respostas da entrevista com narrativas curtas quase autônomas, Brooks apresenta um panorama bastante abrangente da “guerra zumbi”, incluindo sua provável origem, com um paciente “zero” infectado por um vírus na China, e seu desenvolvimento em muitos países diferentes, em uma narrativa que apresenta pontos de vista de todos os tipos de testemunhas.

Tal como acontece com os filmes de Romero, o foco do texto de Brooks está nas relações humanas, no sofrimento dos indivíduos e na aquisição de experiência por meio de um doloroso processo de perdas e descobertas. De acordo com Jovanka Vuckovic (2011, p. 135),

Enquanto o inimigo pode ser completa ficção, as reações a ele – do mais poderoso governo do planeta até o mais humilde treinador de cães – parecem muito reais. E quando essa realidade inclui jogar bombas incendiárias em multidões de zumbis e humanos,

ou comer um vizinho para evitar morrer de fome, a consciência de que o “apocalipse zumbi” é apenas uma metáfora para qualquer desastre em grande escala, muito dentro do domínio das possibilidades hoje em dia, é, sem dúvida, uma ideia terrível<sup>15</sup>.

*World War Z* pode definitivamente ser visto como uma expansão dos filmes de Romero. Os zumbis de Brook têm as mesmas características dos mortos-vivos de Romero: eles são lentos, são estúpidos e estão famintos por carne humana. A narrativa ainda desenvolve aspectos específicos apenas insinuados nos filmes. Por exemplo, em *Land of the Dead*, os zumbis “descobrem” que podem sobreviver sob a água, uma característica que provavelmente foi vista pela primeira vez em *Zombi 2 – A volta dos mortos* (lançado em 1979), do diretor italiano Lucio Fulci, na famosa sequência de uma luta entre um zumbi e um tubarão tigre. Em uma das entrevistas em *World War Z*, o narrador participa de uma pequena viagem em um “submersível”, que tem como piloto aquele que provavelmente é “o mergulhador mais experiente da Corporação de Combate em Submersão de Profundidade da Marinha dos Estados Unidos” (Brook, 2006, p. 497):

Eles dizem que ainda há algo entre 20 e 30 milhões deles, ainda sendo levados pelo mar até as praias, ou ficando presos em redes de pescadores. Você não pode trabalhar em uma plataforma de petróleo no mar ou consertar um cabo transatlântico sem encontrar uma horda. É para isso que mergulhamos: para tentar encontrá-los, controlá-los e prever seus movimentos, para que então, talvez, possamos ter algum aviso prévio. (p. 498)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> “While the enemy may be complete fiction, the responses to it – from the most powerful government on the planet to the lowliest dog trainer – seem all too real. And when that reality includes firebombing mixed zombie and human crowds, or eating a neighbor to prevent starvation, the knowledge that ‘zombie apocalypse’ is just a metaphor for any wide-scale disaster very much within the realm of possibility today is a horrifying thought indeed”.

<sup>16</sup> “They say there are still somewhere between twenty and thirty million of them, still washing up on beaches, or getting snagged in fishermen’s nets. You can’t work an offshore oil rig or repair a transatlantic cable without running

Este trecho é um bom exemplo de como o conjunto de textos do apocalipse zumbi representam uma grande narrativa transmidiática, uma vez que Brooks desenvolve e cria uma narrativa específica para reforçar, expandir e detalhar uma das possibilidades temáticas presentes em *Land of the Dead*.

Outra marca da relevância de *World War Z* no âmbito dos textos que retratam o apocalipse zumbi é sua, por assim dizer, “disseminação”. No momento em que realizávamos nossa pesquisa, soubemos que *World War Z* está sendo adaptado para o cinema, com direção de Mark Foster e roteiro de Matthew Michael Carnahan e J. Michael Straczynsky. Obviamente, é impossível prever qual o papel que essa adaptação fílmica vai ter na enorme rede de formas e temas entrecruzados das narrativas contemporâneas de zumbis. No entanto, vale ressaltar a associação de Straczynsky ao projeto como um dos roteiristas, tendo em vista seus trabalhos anteriores em narrativas gráficas e também como o criador de *Babylon 5* (1993-1998) e a subestimada série *Jeremiah* (2002-2004), que também se passa em um cenário pós-apocalíptico. O nome de Straczynsky provavelmente tem um efeito tranquilizador junto ao público potencial dessa adaptação, na medida em que o autor de *Rising Stars* (1999-2005) reforça junto às plateias a expectativa de ver *World War Z* reescrito por um nome renomado no domínio da cultura popular norte-americana.

A disseminação a que nos referimos acima também está presente em outros textos literários que claramente se originam em *World War Z*, quer como extensões ou como diálogos intertextuais. Um exemplo do primeiro caso são textos do próprio Max Brooks relacionados diretamente ao conteúdo de *World War Z* e publicados em antologias, como o conto “Closure, Limited: A Story of World War Z”, em *The New Dead* (2010). Sob a forma de diálogo intertextual, podemos citar o conto “Rural Dead”, de Bret Hammond, contido na excelente antologia *The Living Dead 2* (2010). A trama, nesse caso, envolve um entrevistador em conversa com um representante de uma comunidade

---

into a swarm. That’s what this dive is about: trying to find them, track them, and predict their movements so maybe we can have some advance warning”.

Amish, o qual lhe conta como o grupo lidou com o apocalipse zumbi e como a postura de extremado pacifismo desses indivíduos enfrentou o conjunto de circunstâncias igualmente extremadas.

A internet também tem desempenhado um papel importante na difusão de narrativas de zumbis. Muitos textos, sejam romances ou contos, vieram à luz primeiro em blogs e, em seguida, transformaram-se em livros impressos. Bons exemplos de textos que fundamentalmente adaptam as regras de Romero são a trilogia *As the World Dies*, de Rhiannon Frater, que apresenta protagonistas femininas; *Day by Day Armageddon* (2009) e sua continuação, *Beyond the Exile* (2010), escritos por J. L. Bourne; *Apocalipsis Z*, pelo escritor espanhol Manel Loureiro Doval; e a série de textos do escritor britânico David Moody, iniciada com *Autumn*, em 2002.

Outros textos que foram gerados pelos filmes de Romero ou que com eles dialogam diretamente são videogames e narrativas gráficas. Entre os videogames, o mais relevante para as investigações em estudos de adaptação é a série *Resident Evil*.

Iniciada em 1996 pela Capcom no Japão, *Resident Evil* (ou *Biohazard*, como é conhecida em seu país de origem) é uma das mais famosas e bem sucedidas franquias do universo dos videogames. Composta por uma série de sete jogos principais e mais três séries paralelas, para várias plataformas diferentes, além de vários jogos para celulares e outras plataformas portáteis, *Resident Evil* ainda possui vários livros que, de forma independente, novelizam as tramas dos jogos originais ou expandem e exploram os acontecimentos mostrados nos enredos dos jogos. Além das novelizações existem narrativas gráficas ambientadas no universo dos jogos, assim como inúmeras referências em filmes, programas de TV, outros jogos e produtos que demonstram o impacto e a influência de *Resident Evil* no imaginário cultural contemporâneo. Porém as adaptações para cinema são os produtos mais conhecidos originados por essa franquia – principalmente pelo forte apelo comercial de suas produções. O primeiro filme *Resident Evil*, dirigido por Paul W.

S. Anderson, foi lançado em 2002, com continuações em 2004 (*Resident Evil – Apocalypse*), 2007 (*Resident Evil: Extinction*) e 2010 (*Resident Evil – AfterLife*).

O primeiro jogo da franquia citava diretamente cenas ou elementos de composição presentes em *Night of the Living Dead*: mãos dos zumbis atravessando janelas cobertas por tábuas de madeira, uma caixa de música, portas a serem abertas e o medo do que pode estar atrás delas. Em *Night of the Living Dead*, a música intensa e dramática é interrompida quando há a passagem de um quarto para o outro, e isso se repete em *Resident Evil*. Segundo Flint (2009, p. 171), a série alcançou níveis de sucesso comercial que causaria inveja à maioria dos cineastas, pelo fato de ter gerado diversas sequelas e *spin-offs* nos mais variados suportes, como já foi mencionado. As novelizações e romances gerados dentro da franquia *Resident Evil* são um caso intrigante para o estudo de adaptações, uma vez que, diferentemente do que acontece nas narrativas derivadas de *Star Wars*, possivelmente o melhor exemplo de narrativa transmidiática na cultura popular, há ocasionais conflitos nas tramas desenvolvidas para as sequelas. Ainda assim, a ampla rede de textos só ajuda a construir a narrativa transmidiática que trata do apocalipse zumbi.

O mesmo pode ser dito sobre *The Walking Dead* (2009), uma série de narrativas gráficas escrita por Robert Kirkman, que dialoga não só com os filmes de zumbis de Romero, mas também com produções mais recentes, como *28 Days Later*, dirigido por Danny Boyle. Iniciada em 2003, com mais de 100 números publicados, a narrativa gráfica *The Walking Dead* foi adaptada em 2010 como uma série de televisão, um formato sem dúvida adequado à natureza episódica do texto adaptado. A franquia produziu dois romances, *The Walking Dead: Rise of the Governor* (2011) e *The Walking Dead: The Road to Woodbury* (2012), ambos escritos por Kirkman e Jay Bonansinga. Sua trama está centrada em eventos da vida de uma das personagens que são anteriores ao que já foi mostrado na narrativa gráfica. Mais uma vez, com *The Walking Dead*, temos não só a inversão de pelo menos dois ve-

tores de adaptação (filme [Romero] è narrativa gráfica [TWD] è filme [série de TV]; filme è narrativa gráfica è romance), mas também a expansão das possibilidades narrativas múltiplas de um enredo muito rico. Um dos desenvolvimentos mais recentes envolve a web como plataforma, por meio dos chamados “webisodes”, uma sequência de “capítulos” que narram a história de como uma pessoa comum se tornou um zumbi que foi “morto” pelo protagonista da série de TV. Esta é também uma mudança interessante nas narrativas de zumbis, com um foco que recai não sobre os sobreviventes, mas sobre os mortos-vivos. Também fica evidente como a estrutura episódica dos “webisodes” dialoga com a estrutura da narrativa gráfica que lhes deu origem.

Bishop (2010) observou que os zumbis não têm uma origem na literatura. Enquanto criaturas como fantasmas, lobisomens, vampiros e cadáveres reanimados têm a sua origem ligada a alguma narrativa basal, seja folclórica ou literária, as narrativas de zumbis nos foram primordialmente apresentadas por meio do cinema. Quase todos os filmes de vampiros têm dívidas em graus variados com a obra de Bram Stoker, assim como os seres “reanimados” dialogam intertextualmente com Mary Shelley e seu *Frankenstein*, mas os zumbis não possuem uma narrativa escrita que estabeleça ou codifique suas qualidades e características.

Especialmente no caso dos textos de ficção de zumbis, eles são o resultado de uma inversão do vetor convencional de adaptações, que parte da literatura para outros suportes textuais. Essa inversão de vetores é também uma forma de trazer de volta à vida textos que, na ocasião de seu aparecimento, ou para determinados públicos, poderiam estar mortos. É um caminho para perceber de que maneira os textos que compõem a narrativa transmidiática são, fundamental e paradoxalmente, a repetição e a transformação, a manutenção e a mudança, em uma rede sem fim que mal sacia nossa fome por eles. Os textos, nos mais variados suportes, transmutam-se em diversas formas de contágio nas quais as narrativas se multiplicam e, certamente, um tiro em sua cabeça não será suficiente para colocar um fim à sua expansão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, G. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.

ANTCZAK, S. L.; BASSETT, J. C.; GREENBERG, M. H. *Zombiesque*. Nova York: Daw, 2011.

BECKER, R. *Brains: A Zombie Memoir*. Nova York: HarperCollins, 2010.

BISHOP, K. W. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, 2010.

BOURNE, J. L. *Day by Day Armageddon*. Nova York: Pocket Books, 2009.

\_\_\_\_\_. *Day by Day Armageddon: Beyond Exile*. Nova York: Gallery, 2010.

BROOKS, M. *World War Z*. Nova York: Three Rivers Press, 2006.

\_\_\_\_\_. Closure, Limited: A Story of World War Z. In: GOLDEN, C. (Ed.). *The New Dead*. Nova York: St. Martin's Griffin, 2010. p. 251-256.

*DAY of the dead*. Direção: George A. Romero. Produção de Richard P. Rubinstein. Intérpretes: Lori Cardille, Terry Alexander, Joe Pilato, Música: John Harrison. Starz/Anchor Bay, 2003 [1985] 1 DVD (102 min), son., col.

*DAWN of the dead*. Direção: George A. Romero. Produção de Richard P. Rubinstein, Cláudio Argentó, Alfredo Cuomo. Intérpretes: David Emge, Ken Foree, Scott Reiniger. Música: Dario Argentó et al. Starz/Anchor Bay, 2004 [1979] 1 DVD (126 min), son., col.

*DAWN of the dead*. Direção: Zack Snyder. Produção de Richard P. Rubinstein, Marc Abraham, Eric Newman. Intérpretes: Sarah Polley, Ving Rhames, Jake Weber. Música: Tyler Bates. Universal, 2004 1 DVD (110min), son., col.

*DIARY of the dead*. Direção: George A. Romero. Produção de George Romero, et al. Intérpretes: Shawn Roberts, Joshua Close, Michelle Morgan, Joe Dinicol. Música: Norman Orenstein. The Weinstein Company, 2008 1 DVD (96min), son., col.

FALLOWS, T.; OWEN, C. *George C. Romero*. Harpenden: Pocket Essentials, 2008.

FLINT, D. *Zombie Holocaust: How the Living Dead Devoured Pop Culture*. Londres: Plexus, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GOUVEIA, K. (Ed.). *Bits of the Dead*. Winnipeg: Coscom Entertainment, 2008.

HAMMOND, B. Rural Dead. In: ADAMS, J. J. (Ed.). *The Living Dead 2*. San Francisco: Night Shade Books, 2010. p. 269-274

HARVEY, B. *Night of the Living Dead*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008

JENKINS, H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova York: New York University Press, 2006.

KEENE, B. *The Rising*. Nova York: Leisure Books, 2003.

KIRKMAN, R. et al. *The Walking Dead: Compendium One*. Berkeley, CA: Image, 2009.

KIRKMAN, R.; BONANSINGA, J. *The Walking Dead: The Rise of the Governor*. Nova York: St. Martin's Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *The Walking Dead: The Road to Woodbury*. Nova York: St. Martin's Press, 2012.

*LAND of the dead*. Direção: George A. Romero. Produção de Mark Canton, Bernie Goldmann, Peter Grunwald. Intérpretes: Simon Baker, John Leguizamo, Dennis Hopper, Asia Argento. Música: Reinhold Heil, Johnny Klimek. Universal Home Entertainment, 2005 1 DVD (93min), son., col.

LOUREIRO DOVAL, M. *Apocalypse Z: O princípio do fim*. Trad. Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

MOODY, D. *Autumn*. Nova York: Thomas Dunne, 2010.

*NIGHT of the Living Dead*. Direção: George A. Romero. Produção de Karl Hardman; Russell Streiner. Intérpretes: Duane Jones, Judith O’Dea, Karl Hardman. Música: Scott Vladimir Licina. James Newton Howard. Good Times Video, 2001 [1968] 1 DVD (96 min), son., p&b.

*NIGHT of the Living Dead*. Direção: Tom Savini. Produção de John Russo e Russ Streiner. Intérpretes: Tony Todd, Patricia Talman. Música: Paul McCollough. Sony Home Video. 2006 [1990] 1 DVD (88 min), son., col.

PAFFENROTH, K. *Gospel of the Living Dead*. Waco: Baylor University Press, 2006.

SKIPP, J.; SPECTOR, C. *Book of the Dead*. Nova York: Bantam, 1989.

\_\_\_\_\_. *Still Dead*. Shingleton: Mark V. Ziesing, 1992.

*SURVIVAL of the dead*. Direção: George A. Romero. Produção de Paula Devonshire. Intérpretes: Alan Van Sprang, Kenneth Welsh, Kathleen Munroe. Música: Robert Carli. Magnólia, 2009 1 DVD (90 min), son., col.

VUCKOVIC, J. *Zombies!: An Illustrated History of the Undead*. Nova York: St. Martin’s Griffin, 2011.

*Zombi 2*. Direção: Lucio Fulci. Produção de Fabrizio d’Angeli. Intérpretes: Tisa Farrow, Ian McCulloch. Música: Giorgio Cascio. 2011 (2 DVD) (92 min.), son., col.



## **AS VEREDAS DO REALISMO MÁGICO NAS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA E MIA COUTO**

Ana Luiza Silva Camarani

A relação entre a obra de Guimarães Rosa e a de Mia Couto tem sido discutida em alguns textos críticos, ora ressaltando as ligações linguísticas, ora tratando do elemento feminino, ora assinalando os aspectos culturais e míticos presentes nos escritos dos dois autores. A respeito deste último aspecto, observou-se que “entre as fronteiras do real e do surreal, assim como em Guimarães Rosa, Mia Couto introduz no seu texto o imaginário ancestral e o fantástico que transforma esse realismo quase social num realismo animista” (Oliveira, 2000, p. 698).

De acordo com essa afirmação, noto apenas que o fantástico exige a contradição entre real e irreal, enquanto o realismo mágico – o qual, a meu ver, é uma das formas resultantes da evolução do fantástico tradicional – caracteriza-se, ao contrário, pela compatibilidade entre natural e sobrenatural, sem criar tensão ou questionamento. A estreita relação entre o fantástico tradicional e o realismo mágico em literatura é a exigência da representação, na diegese, tanto do real, quanto do irreal, sobrenatural ou insólito. A diferença entre os dois subgêneros centra-se na incerteza e na ambiguidade em relação aos elementos sobrenaturais – daí a importância da hesitação enfatizada por Todorov (1975) – e na contradição entre esses elementos e o real diegético (Bessière, 1974), no que diz respeito ao fantástico tradicional; ao passo que no realismo mágico não há ambiguidade, nem contradição entre a ordem do real e a do sobrenatural.

Ligado à corrente surrealista e ao universo onírico, o realismo mágico figura uma realidade ampliada que incorpora lendas, mitos, crenças étnicas, superstições e outros elementos advindos da oralidade, como os dos contos de fadas e até mesmo da ficção científica, isto é, componentes sobrenaturais ou insólitos, que se apresentam juntamente com o real representado no texto, sem marcar oposição.

Em uma entrevista publicada no jornal *Lusitano* de Lisboa (Couto, 2000, p. 4), Mia Couto esclarece o emprego e a origem da palavra “estórias” em seus textos:

Tenho de confessar que é uma dívida que tenho com o Guimarães Rosa que é o autor desta diferença. Ele diz que a “estória” é contra a “História”, uma vez que esta última, que é uma grande ficção, empurra para fora dela própria e anula esses pequenos episódios que às vezes são pequenas anedotas que “costuram” afinal a História.

O caráter de oralidade nas “estórias” dos dois escritores é evidente e explicitado por Mia Couto por ocasião de sua participação no Seminário Internacional Guimarães Rosa, em 1998, quando afirma:

Guimarães Rosa reencontrou esse encantamento de linguagem, da fala, da anedota, do provérbio. No meu caso, [...] cheguei a essa possibilidade da escrita pelo lado não-literário, pelo lado da não-escrita também, pelo lado da oralidade. Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais. (Couto, 1998, p. 13)

Os casos relatados pelos narradores de Rosa e Couto sobre o cotidiano mineiro e o moçambicano fazem emergir mitos, crenças religiosas, lendas e credences populares, o que permite tratar alguns contos das duas antologias selecionadas – *Primeiras estórias*, de 1962, e *Estórias abensonhadas*, de 1994 –, a partir

da perspectiva do subgênero denominado “realismo mágico” pela crítica especializada.

O termo realismo mágico surge, como se sabe, a partir do emprego que fez dele o crítico de arte Franz Roh, ao aplicá-lo para designar a pintura alemã dos anos 1920 que abordava o mundo revelando o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade cotidiana. Alguns anos depois, esse termo torna-se amplamente utilizado por críticos latino-americanos no contexto da literatura. Em 1949, Alejo Carpentier (1985) publica seu romance *O reino deste mundo*, em cujo prólogo o romancista cubano apresenta seu conceito de “o real maravilhoso americano”, pelo qual se refere não às fantasias ou invenções de um autor em particular, mas ao número de objetos e acontecimentos reais que fazem o continente americano ser tão diferente do europeu.

A partir desses fatos aqui sintetizados, Spindler (1993, p. 78) considera duas concepções de realismo mágico: a original, relacionada a um tipo de obra literária ou artística que apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum, sem transcender os limites do natural, mas que induz no leitor ou observador um senso de irrealidade – prática adotada no continente europeu e, na literatura, sobretudo pelos surrealistas; e o uso atual, que descreve textos em que duas contrastantes visões de mundo, uma “racional” e outra “mágica”, são apresentadas como se não fossem contraditórias, recorrendo-se a mitos e crenças de grupos étnico-culturais para os quais essa contradição não se manifesta – conceito que remete ao realismo maravilhoso de Carpentier.

Esclarece-nos ainda Spindler (1993, p. 81) que a sobrevivência na cultura popular de uma cosmovisão mágica e mítica, coexistindo com a mentalidade racional gerada pela modernidade, não é um fenômeno exclusivamente hispano-americano. Pode ser encontrado também em áreas do Caribe, Ásia, África, Índia, onde alguns escritores lançaram mão do realismo mágico ao compactuarem, em inglês ou francês, com preocupações semelhantes às dos escritores hispano-americanos (p.

81), ou seja, a preservação de sua cultura. Acrescento a essas considerações de Spindler os nomes de Guimarães Rosa e Mia Couto que, seja no Brasil, seja em Moçambique, também compactuam, em língua portuguesa, com a visão mítica e mágica de seu povo e apresentam seus textos, sobretudo, sob uma perspectiva denominada por Spindler (p. 80) “realismo mágico antropológico”.

Na tipologia que propõe e que engloba os dois conceitos de realismo mágico assinalados acima – o original e o que chama de atual –, o crítico inglês especifica o realismo mágico antropológico como sendo aquele em que o narrador normalmente tem “duas vozes”, isto é, às vezes relata acontecimentos de um ponto de vista racional (componente realista), outras vezes do ponto de vista do crente em magia (elemento mágico). Essas duas vozes aparecem claramente no conto “O espelho”, de Guimarães Rosa (1974, p. 91), quando o narrador afirma:

Sou do interior; o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais.

e remete a questão do sobrenatural ao receio supersticioso dos primitivos, sem, contudo, conseguir livrar-se do medo.

Com efeito, a perspectiva do crente em magia está relacionada com as lendas e superstições, herdadas e preservadas, sobretudo nas cidades do interior; esse ponto de vista aparece ainda, frequentemente, ligado à fé e às crenças religiosas. É o que defende Carpentier (1985, p. XVI) em seu célebre prefácio ao romance *O reino deste mundo*: “Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé”.

Assim é que, no conto “A menina de lá”, de *Primeiras estórias*, é mostrado desde o início, que Maria, dita Nhinhinha, morava em um “lugar chamado o Temor-de Deus” e sua mãe “nunca

tirava o terço da mão” (Rosa, 1974, p. 39), o que oferece uma referência direta à religião e à fé.

Sempre na mais “perfeita calma, imobilidade e silêncios”, Nhinhinha “fazia vácuos [...], suasibilíssima, inábil como uma flor” (Rosa, 1974, p. 39, 40), relata o narrador, sugerindo uma aparência de atraso em relação às crianças da mesma idade, ou pelo menos uma atitude bastante diferenciada, pois Nhinhinha “não se importava com os acontecimentos. Tranquila [...] olhava as estrelas, [...] o dedinho quase chegava ao céu”. Quando se falava dos parentes mortos, dizia: “Vou visitar eles...” (p. 40, 41), anunciando, na verdade, a sequência do conto, quando tem a premonição da própria morte; o essencial é que “foi por aí que ela começou a fazer milagres” (p. 41). Da primeira vez, “os outros se pasmaram, silenciaram demais. [...] Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia” (p. 41).

Se no primeiro “milagre” – palavra que remete imediatamente à fé cristã – a família pasmou-se com a novidade surpreendente, no segundo limitou-se a não entender, sem sustos ou assombros; o dom de Nhinhinha foi tranquilamente aceito e aproveitado, tendo-se decidido apenas guardar segredo para protegê-la da gente maldosa e dos padres e bispos que poderiam querer levá-la para o convento – e aqui é confirmada não só a prática cristã, como a católica. Veem-se aí as “duas vozes” que aponta Spindler (1993) em sua explicação sobre o realismo mágico antropológico: a alternância entre a razão e a magia, configurada na oscilação entre a surpresa, o assombro e a aceitação unida a considerações racionais.

Após a morte da menina e o conhecimento de seu desejo de ser enterrada em um “caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes”, a mãe conclui “que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, [...] porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha” (Rosa, 1974, p. 43).

Sabe-se que a religião cristã, em sua interpretação católica, foi introduzida pelos portugueses no século XVI, tanto no Bra-

sil, quanto em Moçambique. Mais tarde, Moçambique passa a caracterizar-se como um verdadeiro mosaico de religiões – cultos africanos, cristianismo, islamismo e hinduísmo –, e o Brasil incorpora as crenças dos escravos originários da África. Pode-se observar uma rápida referência a essas crenças afro-brasileiras no conto de Guimarães Rosa, quando Nhinhinha afirma, a respeito do sapo que veio junto a ela, atendendo a seu desejo: “Está trabalhando um feitiço...” (Rosa, 1974, p. 41).

A fé religiosa e as crendices populares, que se alternam com a racionalidade, permitem a convivência entre os acontecimentos reais e os sobrenaturais do texto, isto é, tornam possível a incorporação do insólito ao cotidiano, ao banal, assinalando um procedimento característico do realismo mágico antropológico.

Já em Mia Couto, a menina do conto intitulado “As flores de Novidade” teve a palavra Castigo acrescentada em seu nome, “pois ela viera ao mundo como uma punição.” (Couto, 1996, p. 15), por ser negra, filha de negros, ostentando, porém, belíssimos olhos azuis, além de sofrer de espasmos e convulsões; não é explicitado, no texto, se o suposto castigo vinha de Deus. Mas, quando em seguida a menina é descrita, lemos: “ela era espantadamente bela, com face de invejar aos anjos” (p. 15), o que permite, então, assinalar a presença da crença cristã, embora em menor grau, sem dúvida, do que no conto de Guimarães Rosa; isso porque o realismo mágico de Mia Couto, neste conto, segue outras veredas.

No entanto, as similaridades entre Nhinhinha e Novidade são muitas, pois a protagonista da narrativa de Couto era “criatura de miolo miudinho”, sempre em um “pacto com o vazio” e falando com “sua voz de riachinho”; extremamente ligada ao pai, “se franziu, convulsiva, em epilapsos” (Couto, 1996, p. 17), ao pressentir o perigo das explosões da guerra que atingiam a mina, onde o pai trabalhava. Na fuga, a mãe “se deixou conduzir pela mão da menina, confiante em não se sabe qual sapiência dela” (p. 17). No caminhar em que fugiam, Novidade “cantarolava. No flagrante de toda aquela voragem, a moça peneirava

alegriazinhas em cantigas de surdina” (p. 18), atitude similar à de Nhinhinha quando, nos momentos mais aflitivos, dizia tranquila: “Deixa... Deixa...” (Rosa, 1974, p. 42).

É precisamente essa capacidade de viver e ver além das banalidades do mundo o traço marcante que une as protagonistas de Couto e Guimarães Rosa, isto é, o dom sobrenatural da vidência ou da premonição; embora se observe, inicialmente, uma ligeira perplexidade ou admiração por ocasião da descoberta do dom, este passa a ser aceito sem tensões por ambas as famílias, pois o que as preocupa é o bem-estar das meninas.

Em “As flores de Novidade”, o que parece ser insólito, além dos inexplicáveis olhos azuis da protagonista, são as flores, também azuis, que ela colhia para seu pai: “bizarras florinhas, da cor de nenhum outro azul que não fosse o encontrável em seus olhos. Ninguém nunca soube onde ela recolhia tais pétalas” (Couto, 1996, p. 16). É à procura dessas flores que vai Novidade quando se recusa a voltar ao caminhão: “Lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois, ela, sempre sorrindo, se susplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo” (p. 19). É oportuno lembrar, nesse momento, a passagem já citada do conto de Rosa em que Nhinhinha é comparada a uma flor, por sua inabilidade e suavidade.

Enquanto o conto de Guimarães Rosa é centrado no maravilhoso cristão, Mia Couto parece recuperar o maravilhoso da lenda popular, por meio da tradição do romantismo alemão, quando a “flor azul” se torna símbolo da transformação alquímica do mundo, a partir do romance de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, cujo protagonista é impulsionado pela vaga intuição da existência de um universo superior, ao qual almeja ascender, começando por aprender a linguagem da natureza. Assim, como apontei, Mia Couto aparenta inspirar-se diretamente nesse maravilhoso que o romantismo resgatou do medievo,

tendo em vista ainda que a intriga do romance de Novalis situa-se na época das cruzadas medievais. De qualquer modo, além de uma tradição literária, a flor azul (*Vergissmeinnicht*, significando “Não-te-esqueças-de-mim”, nome vulgar do mio-sótis) constitui uma lenda popular entre os povos germânicos, que a ela atribuem uma força mágica. Em sua Introdução ao livro *Mito e magia*, Sperber (2011, p. 11) trata da lenda da flor azul, indicando ser esta uma flor virtual, símbolo de um tesouro oculto: “[...] o momento da revelação do segredo, isto é, do conhecimento, contido pela memória e que precisará ser transmitido de geração em geração, é o momento da perda, da morte”. Seres especiais, tanto Novidade de Couto, quanto o moço muito branco de Rosa, desaparecem deixando conhecimentos que ampliam a visão de mundo dos outros personagens e transformam-se em lenda.

Ao retomar o caminho do romantismo europeu que se volta para as tradições nacionais, o conto de Mia Couto envereda por outro tipo de realismo mágico, nomeado por Spindler (1993, p. 82) “realismo mágico ontológico”, o qual resolve a antinomia entre o racional e o mágico. Nesse tipo de realismo mágico, o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão, e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis do texto – exatamente como no final do texto de Couto.

No entanto, muitos contos de *Estórias abensonhadas* são modelos exemplares do realismo mágico antropológico, a maioria deles centrados nas superstições locais e nas lendas regionais.

Alguns deixam apenas entrever a magia da cultura moçambicana, por meio de credices populares, em cenas eminentemente realistas; é o caso de “Na esteira do parto”, em que Tudinha Rosa dirige-se com o marido à casa da vizinha parteira, ao sentir os prenúncios do parto: “A mulher seguia em dor: os olhos já ímpares, as tripas já triplas” (Couto, 1996, p. 28). Com a demora e os lancinantes gritos de Tudinha Rosa,

[...] dúvidas gerais se começavam a espalhar. Todos, afinal, sabem: parto que se prolonga significa infideli-

dade da mulher. Para salvar a situação, a grávida deve admitir o pecado, divulgar o nome do autêntico pai da criança. Caso contrário, então, o bebê fica retido no ventre, sem mês nem signo. (Couto, 1996, p. 29)

A credence revela-se verdadeira, no texto, pois quando Tudi-nha Rosa – em uma espécie de reviravolta que faz emergir o humor do autor – confessa ser seu anfitrião, o marido da parteira, o verdadeiro pai do bebê, a criança finalmente nasce.

Essas superstições ou credences perpassam os textos de Mia Couto, trazendo à tona a vivência popular que mescla fatos banais (ou nada banais, mas reais, como a guerra) com crenças arraigadas, isto é, o racional com o mágico, o real com o irreal, e torna evidente a oscilação entre esses dois pontos de vista aparentemente antinômicos. Porém, muito além dessas menções já bastante reveladoras, vários contos do livro são estruturados, de fato, como textos coerentes com a definição de realismo mágico antropológico: “Pranto de coqueiro” é um deles. Inicia-se do seguinte modo:

Foi evento que saiu no jornal da Nação, oficial e autenticado. O alvoroço dos coqueirais de Inhambane mereceu título e honrosas colunas. Tudo começou quando, sentado na marginal de Inhambane, meu amigo Suleimane Ibraímo partiu a casca de um coco. Pois de dentro do fruto não jorrou a habitual água-doce mas sangue. Exactamente: sangue, certificado e indiscutível sangue. Mas não foi o único pasmo do assunto. Do fruto brotou ainda humana voz em choros e lamentos. (Couto, 1996, p. 63)

Nesse trecho inicial, a representação do real é nítida pela menção do jornal e do coqueiral da cidade, da água-doce dos cocos, do personagem com nome completo, amigo do narrador; em seguida, o acontecimento sobrenatural é assinalado: o coco adquirindo características humanas, como o sangue vertido quando partido, os choros e lamentos. A princípio, esses dados são nitidamente contraditórios, pois o susto do perso-

nagem “lhe fez esvaír a alma em maré baixa” (Couto, 1996, p. 63); o narrador, por sua vez, duvida do relato do amigo. Em seguida, no entanto, fica-se sabendo que os dois são forasteiros em Inhambane, “cidade de modos árabes, sem pressa de entrar no tempo” (p. 64), isto é, não cultivam a “tradição local que põe no sagrado coco quando ainda verde. Interdito colher, interdito vender. O fruto não maduro, o *lenho* como é chamado, é para ser deixado na tranquila altura dos coqueiros” (p. 65). Com a guerra, as pessoas que ali chegaram não respeitavam essa crença:

Mas o sagrado tem seus métodos, as lendas se sabem defender. Variadas e terríveis maldições pesam sobre quem colhe ou vende o proibido fruto. Os que compram apanham a tabela. A casca sangrando, as vozes chorando, tudo isso são xicuembos, feitiços com que os antepassados castigam os viventes. (Couto, 1996, p. 65),

explica-lhes uma senhora nativa, com a aprovação e o consenso dos presentes, para quem feitiços e maldições, isto é, elementos mágicos, fazem parte do cotidiano. A dúvida e o susto são exclusivos dos forasteiros, não pertencentes a esse grupo étnico-cultural.

Vê-se que, como vim assinalando, a preferência de Mia Couto recai sobre as superstições do povo moçambicano, oriundas da mescla de raças e crenças variadas, ao passo que Guimarães Rosa opta por focalizar as crenças culturais africanas aclimatadas no Brasil – de que “São Marcos” e “Corpo fechado”, contos que integram a obra ficcional *Sagarana*, publicada em 1946, são modelos exemplares –, bem como a fé cristã – amplamente utilizada em *Grande Sertão: Veredas*, de 1956, que apresenta toda uma mitologia cristã em torno da figura do diabo, unida a credences populares.

Em *Primeiras estórias*, em vez do diabo o autor escolhe representar senão um anjo, uma forma angelical, no conto “Um moço muito branco”. A princípio, o moço parece ser uma das

vítimas de um terremoto, seguido de um medonho temporal e de conseqüente inundação. Os trapos que o cobrem deixam entrever suas distintas formas, mas o que se ressalta é sua cor branca, “de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade. Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça” (Rosa, 1974, p. 120). Descrição significativa que, a princípio, remete à concepção que se tem da figura de um anjo, além de assinalar a origem desconhecida do moço, que não falava, não se lembrava de nada, não era reconhecido por ninguém.

Logo em seguida, nota-se o caráter de lenda da “estória”, por meio da tradição oral: “Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver que meninos, quando em boa hora o conheceram” (Rosa, 1974, p. 120).

O caráter benéfico da criatura é constatado no decorrer do texto, por meio de procedimentos que misturam a religiosidade e a superstição: “Mas levaram o moço à missa, e ele portou-se, não fez modos de crer nem increr. [...] Padre Bayão, [...], de improviso lhe representou diante o signo-da-cruz: e ele não mostrou desagrado da matéria” (Rosa, 1974, p. 42). De seu lado, o preto José Kakende relata a visão que teve na beira do rio:

[...] o rojo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro, desceram os arcanjos, mediante rodas, labaredas, rumores. (Rosa, 1974, p. 42).

A descrição dessa visão vem colocar dúvidas sobre a raça do moço, pois, se a palavra “arcanjos” parece confirmar sua natureza angelical, os vocábulos “fogo”, “avoante trem, chato e redondo”, “redoma de vidro”, “rodas”, “rumores”, remetem não só a uma espécie de aeronave, como também, e mais propriamente, a um disco-voador.

Entretanto, o caráter benfazejo do moço continua a se manifestar, ao dar sorte e trazer alegrias às pessoas com quem convive. Solitário, é visto a “olhar ele sempre para cima, o mesmo para o dia que para a noite – espiador de estrelas” (Rosa, 1974, p. 123); aqui, a ambiguidade acentua-se: seria da raça dos anjos ou dos seres extraterrestres?

Até que desaparece, da mesma maneira que chegou, segundo o preto José Kakende, que retoma sua visão: “de nuvem, chamas, ruídos, redondos, rodas, geringonça e entes. Com a primeira luz do sol, o moço se fora, tidas asas” (Rosa, 1974, p. 125). Como se vê, a incerteza permanece, sobretudo pela menção às asas; mas o moço ainda “cintilava ausente” (p. 125), pois além da lembrança, persiste a planta que brotou da semente dada a um cego, como esmola: “um azulado pé de flor, da mais rara e inesperada” (p. 122), o que faz lembrar as flores azuis de Novidade, as flores simbólicas do conto de Mia Couto – abordagens diferentes de motivos e temas similares, sempre dentro do subgênero denominado realismo mágico.

A causa das diferenças e semelhanças entre toda essa diversidade da literatura realista mágica é apontada por Moses (2001, p. 107), quando assinala que essa fusão entre o real e o mágico pode ser compreendida em termos de uma dupla linhagem, uma convergência de duas tradições narrativas distintas. Diz ele que a paternidade da ficção realista mágica pode ser localizada no romance realista da Europa ocidental dos séculos XVIII e XIX; porém, se a paternidade do realismo mágico é a mesma em toda parte, a maternidade é mais variada, heterogênea e exótica: em cada local onde a narrativa realista mágica nasce, sua maternidade parece ser diferente, distinta, própria da região ou país de origem.

Viu-se que, de fato, a estética realista é indispensável para a formação do subgênero realismo mágico, como mostra o primeiro termo da denominação; os elementos mágicos, por sua vez, determinam variações nas “estórias” de Rosa e de Couto, embora ambos os autores tenham uma ascendência de origem comum e se expressem na mesma língua. Em Guimarães Rosa,

as crenças religiosas, cristãs ou africanas, predominam; em Mia Couto, sobressaem as credences populares. A flor azul, elemento comum às estórias dos dois autores, já faz parte da cultura universal e parece ter originado lendas variadas que giram em torno desse mesmo motivo.

O fato é que esse subgênero literário ganhou uma vasta amplitude e muitos críticos contemporâneos vêm realizando trabalhos sobre o assunto, na tentativa de compreender o fenômeno mundial que se tornou o realismo mágico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

CARPENTIER, A. Prefácio. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1985 [1949]. p. XV-XX.

COUTO, M. *Estórias abensonhadas: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996 [1994].

\_\_\_\_\_. Nas pegadas de Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, p. 11-13, 2. sem. 1998.

\_\_\_\_\_. Mia Couto, escritor moçambicano. Contador de “estórias abensonhadas”. [jun. 2000]. Entrevistadora: Catarina Oliveira. *Lusitano*, Lisboa, 10 jun. 2000. Disponível em: [www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/abensonhado.htm](http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/abensonhado.htm). Acesso em: 22/01/05.

MOSES, M. V. Magical Realism at World's end. *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, Durham, v. 3-1, p. 105-133, 2001.

OLIVEIRA, V. G. de. Mia Couto: leitor de Guimarães Rosa. In: L. P. Duarte et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Civilização Brasileira, Três, 1974 [1962]. (Literatura Brasileira Contemporânea, 9).

SPERBER, S. F. Introdução: a lenda da Flor Azul, o mito e o conto de fada. In: K. Volobuef (Org.). *Mito e magia*. São Paulo: UNESP, 2011.

SPINDLER, W. Magic realism: a typology. In: *Forum for modern language studies*, Oxford, v. 39, p. 75-85, 1993.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

# FRONTEIRAS DO FANTÁSTICO, DO MÁGICO E DO MARAVILHOSO NA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA: *LA PASIÓN DE LOS NÓMADES* (1994), DE MARIA ROSA LOJO

Antônio R. Esteves

“Han caído ya los poderes antiguos: el poder de los dioses y el de los elfos, el de los magos y el de las hadas, el de los duendes y los secretos moradores de los bosques. Ha caído la gloria de los animales arrogantes: los magníficos señores de selvas y montañas, los resbaladizos peces lunares de río y mar, y es una evidencia que también el reino del hombre, víctima y tirano del mundo, está por fenecer”. (Lojo, 2008, p.17)

## Escapar do labirinto da solidão...

“Casas de ladrillo y tejas, muchos árboles, muchas flores, muchos chicos, no pocos perros y noches de cielo puro. Un buen lugar para refugiarse y meditar cuando uno se ha escapado del paraíso (o quizá del Purgatorio que debe de ser su caricatura)”. (Lojo, 2008, p.54)

Poderíamos dizer que *La pasión de los nómades* (1994), da escritora argentina María Rosa Lojo (1954), conta uma história aparentemente simples. Três personagens, dois dos quais constituem o casal de protagonistas, tratam de escapar do labirinto da solidão, “aquela intransferível solidão onde cada um, sem dúvida, ruma os bens e os males de sua primeira vida” (Lojo, 2008, p.232)<sup>17</sup>. As rupturas, no entanto, surgem desde o

---

<sup>17</sup> As traduções das citações de obras em língua estrangeira são nossas.

princípio, uma vez que não se trata de personagens comuns, embora sua história se conte como se assim o fosse, trilhando uma zona narrativa híbrida que, se por um lado é plena de detalhes que reconstituem um espaço muito mais real que imaginário, por outro coloca nesse espaço personagens saídos do universo feérico.

Em primeiro lugar, surge Rosaura dos Carballos, uma fada galega, em torno de quem se reúnem os demais personagens. Ela é a narradora principal: boa parte da narrativa se apresenta como parte de um manuscrito: “Viajes inverosímiles’, por Rosaura dos Carballos”. O segundo protagonista não saiu do mundo mágico, mas dos anais da própria história, tanto a história política e militar, quanto da história da literatura argentina. Na estrutura do relato, no entanto, sua atuação é ambígua. Inicialmente ele surge como parte do próprio manuscrito de Rosaura. Depois terá voz autônoma ao deixar de ser personagem (narrador em primeira pessoa, diga-se de passagem) das “Viajes inverosímiles” para constituir-se como autor (e também narrador) de um manuscrito próprio que conta a viagem central do romance. Na história contada, ele abandona o mundo dos mortos e reaparece em seu país, inicialmente como simples fantasma que depois readquire um corpo físico. Trata-se do coronel Lucio Victorio Mansilla (1831-1913), personagem conhecido da história argentina da segunda metade do século XIX.

Sobre o terceiro personagem, não se pode dizer que seja um protagonista, embora sua presença seja nuclear. Não é outro senão o mago Merlin, que no relato é tio de Rosaura. E, como os três mosqueteiros não são três, mas quatro, a eles se junta Manuel Peña, o valete galego do histórico coronel Mansilla, também resgatado do mundo dos mortos, como seu senhor. Tais personagens, todos fugindo da solidão da vida eterna, cada qual por um motivo particular, reúnem-se na Argentina do período Menem, no início da década de 90 do século passado, para realizar uma viagem pelo interior do país. Em constante diálogo entre si, esses personagens e suas discussões abrangem praticamente toda a história argentina. O foco principal,

no entanto, trata de tentar explicar/entender a situação que atravessa o país, quando no horizonte já se anuncia o terceiro milênio, embora o país esteja submerso em uma profunda crise, tanto econômica, quanto de valores, causada pelo ingresso da Argentina na economia neoliberal globalizada, impulsionado pelo governo menemista. Disso trata o romance.

Rosaura dos Carballos é uma fada galega de importante linhagem, filha da famosíssima Morgana e de um duende galego, sobrinha do não menos famoso Merlin. Depois que seus poderes se viram “diminuídos com os séculos de racionalismo, colonialismo e as proezas da Revolução Industrial” (Lojo, 2008, p. 26), seguindo uma “antiga tradição dos galegos”, tio e sobrinha decidem emigrar para a Argentina, esse “território marginal de cíclicos desastres e discórdias”, onde se fixam provisoriamente em Castelar, “subúrbios da periférica e acaso penitente cidade de Buenos Aires”, numa casa “tão decadente como a mansão dos Usher” (p. 31).

Como se pode constatar, trata-se de uma fada pertencente à milenar tradição celta, povo ancestral que está nas origens da Europa, cuja cultura acabou permanecendo muito viva também no mundo galego. Se o nome Rosaura é uma homenagem explícita à protagonista da peça de teatro *La vida essueño*, do escritor barroco espanhol Calderón de la Barca (1600-1681), peça da qual seu pai era admirador; o sobrenome “dos Carballos”, em galego, liga-se diretamente ao mundo mágico celta, uma vez que, além de o carvalho ser uma árvore comum à região, tinha um destaque especial na cultura dos druidas.

Ligada como qualquer fada aos elementos essenciais, embora em Rosaura predomine a água, ela também mantém fortes relações com a terra, com as plantas e com as árvores. Logo após sua chegada à nova terra, ela se propõe a encontrar o *Omphalos Mundi*, para servir-lhe de norte: “Como é do conhecimento de todos os que viajaram ou leram um pouco, *Omphalos* é uma palavra grega que significa umbigo, o centro sagrado do Cosmos, cuja localização é um tanto controversa” (Lojo, 2008, p.35-36). Desse modo, certa noite, Rosaura fabrica um aviãozinho de pa-

pel que, lançado no espaço, vai ancorar na copa de uma aroeira salsa, a *Schinus molle*, “aguaribay”, em espanhol, a “pimenteira do diabo”. Como se pode constatar, uma árvore com atributos mágicos. No interior da ramagem da árvore, parecida a um chorrão, encontra-se com um venerável ancião, vestido à moda do século XIX, que resulta ser o coronel Lucio V. Mansilla, fugido do paraíso a que fora confinado desde sua morte há mais de setenta anos. Esse é o primeiro encontro entre os dois universos.

Esse militar argentino, sobrinho do caudilho Juan Manuel de Rosas (1763-1877), gozou de certa fama em seu tempo, não apenas por sua vida agitada e por suas atividades políticas e militares, mas principalmente graças aos resultados de sua escrita. Sua obra mais conhecida é *Una excursión a los indios ranqueles* (Mansilla, 1984), publicada originalmente em 1870, livro que narra uma viagem ao pampa, na tentativa de selar um acordo com os nativos daquela zona. Por artes mágicas, Rosaura desenvolve uma poção a partir de sementes de uma samambaia que “cresce junto à legendária fonte de Broceliande”, que, usada diariamente em forma de rapé, devolve o corpo físico ao coronel.

Após algumas peripécias, que mostram o descontentamento dos protagonistas, em especial de Lucio Victorio com o mundo globalizado de fins do século XX, Rosaura, Mansilla e Merlin, acompanhados do valete Manuel, decidem fazer uma viagem pelo interior, seguindo os passos daquela viagem realizada por Mansilla no século XIX. Embora sigam o roteiro da viagem de dezoito dias relatada no livro de Mansilla e por ele realizada a partir de 30 de março de 1870, cada um dos dois protagonistas faz uma peregrinação particular, na tentativa de encontrar uma identidade possível.

Como nos relatos orais antigos, entre os quais os contos de fadas, ambos os protagonistas passam por um verdadeiro ritual de iniciação, superando uma série de provas para poder chegar à autorrealização (Coelho, 1987, p. 13), neste caso o encontro com seu verdadeiro eu, e especialmente no caso de Mansilla, também associado à sua identidade como argentino.

Dividido em seis partes, em um emaranhado de relatos, o romance se constrói pela alternância das vozes de Rosaura e de Mansilla. De modo metatextual, as três primeiras partes tratam-se “Del manuscrito ‘Viajes inverosímiles’, por Rosaura dos Carballos”, embora nelas a voz narrativa se alterne entre Rosaura (primeira e terceira partes) e Mansilla (segunda parte). A quarta parte é a “Nueva excursión a los indios ranqueles...”, narrada por Mansilla, e não pertence ao manuscrito de Rosaura. Nada há indicando que as duas últimas partes pertençam a algum manuscrito particular. Parece que “Desde la Casa de Plata” e “En el centro del agua que corre”, são diretamente articuladas por uma voz narradora principal, embora essas partes sejam narradas por Rosaura e Mansilla, respectivamente. Bastante curtas, elas funcionam como uma espécie de conclusão bipolar. Em monólogos poéticos, já que ambas as partes se iniciam realmente com um poema, Rosaura e Mansilla avaliam não apenas os resultados da viagem, mas fazem, sobretudo, uma reflexão sobre a situação da Argentina, em fins do século XIX e fins do século XX, sobre o sentido da história e de sua escrita.

Como em antigos relatos, há em *La pasión de los nómades* uma voz narradora principal encarregada de alinhar a imensa colcha de retalhos que constitui o relato. Embora se possa dizer que haja certa identificação entre Rosaura dos Carballos como uma espécie de *alter ego* de María Rosa Lojo, já que aquela concentra uma série de marcas que se reiteram em várias obras da escritora, na verdade, no imenso *mise en abyme* que constitui o romance há uma voz narradora que funciona como uma espécie de marco. Essa voz encarregada de articular o relato é a caixa principal onde se inserem as demais. Temporalmente é o foco localizado no final do século XX que organiza a vasta biblioteca cultural composta por fragmentos de obras de vários períodos que passeiam pelo relato. É a voz da pós-modernidade que, com uma visão ao mesmo tempo crítica e cética, dirige o concerto narrativo destinado a denunciar as fragilidades do liberalismo econômico e da globalização da cultura que produz.

Essa voz, por exemplo, é facilmente constatada nos títulos dos capítulos, muitos dos quais estão em terceira pessoa, mesmo quando se trata de relatos em primeira pessoa, seja de Rosaura, em suas “Viajes inverosímiles”, ou de Mansilla em sua “Nueva excursión a los índios ranqueles”. Ao viabilizar a pluralidade narrativa, a voz narradora principal, “agregadora, mas múltipla”, que alguns críticos (Santos e Oliveira, 2001, p. 3, por exemplo) identificam com a voz do próprio autor, articula os vários níveis textuais, que através da metaficção desnudam as complexas relações entre escritor, leitor e obra, e suas não menos complexas relações com o momento histórico em que estão inseridos e as encenações produzidas pelos grupos sociais que as geram.

### **Uma viagem, naturalmente...**

“[...] yo que tanto he viajado, abandono sin pena la pasión de los nómades” (Lojo, 2008, p. 226)

Na verdade, o romance não conta a história de apenas uma viagem, aquela narrada na quarta parte e que poderia ser lida como o núcleo do romance: uma viagem que, ao mesmo tempo em que percorre os passos da viagem de Mansilla de 1870, faz uma releitura de seu livro clássico. São várias as viagens no tempo e no espaço que se mesclam nesse romance estruturado a partir do cruzamento de duas delas, associadas aos dois protagonistas. O deslocamento de Rosaura de seu universo galego para a Argentina a faz cruzar-se com Mansilla e partir da aí se articula a viagem central que a narrativa conta: da periferia de Buenos Aires para o interior do Pampa argentino, antigo território ranquel.

A direção é quase sempre o oeste, motivo recorrente na obra de María Rosa Lojo. Da Galiza, oeste periférico da Península Ibérica, a última fronteira da Europa, onde termina o caminho das estrelas e a rota do sol, o fim do mundo, o finisterra, cruzando o Oceano, Merlin e Rosaura chegam a Buenos Aires,

porta de entrada para outra terra desconhecida. Outro fim do mundo. O Oeste constitui-se, desse modo, no espaço do desejo, dos sonhos, das utopias e porque não da eternidade? (Crespo Buiturón, 2008, p. 126).

Dali eles se dirigem uma vez mais para o Oeste, em busca do umbigo do mundo. Rosaura procura seu centro, a Casa de Prata. Um centro que se localiza na periferia, no extremo Oeste. Esse deslocamento representa, simbolicamente, o descentrar, a inversão dos pontos de vista tradicionais da cultura argentina. “Navegávamos no rio que nunca regressa, em direção ao Oeste do Paraíso” (Lojo, 2008, p. 44), diz a narradora, ao concluir a primeira parte do romance.

Terminada a viagem, que representa para Rosaura uma série de provas rituais, nas quais enfrenta e derrota entidades mágicas da tradição mapuche, ela, oriunda da tradição celta, opta por se estabelecer na Casa de Prata, a lua. Ali a antiga fada galega, transformada na Mulher Luminosa, uma espécie de Grande Mãe da tradição indígena, em comunhão com as forças telúricas da natureza, em clara ruptura com a cultura patriarcal falocêntrica (Ceia, 2011), dedica-se a tecer “o pano da fecundidade, tramando os desenhos da vida a partir de espaços simétricos, no fundo do lago, ou no alto do céu” (Lojo, 2008, p. 224). Em seu domínio noturno, ela é tocada por um raio de luz, para fazer “os homens lembrarem-se das medidas do mundo e dos mistérios do mundo”. “Um sinal tão fugaz e indelével como um sonho” (p. 224).

Depois das muitas viagens que realizou pelo mundo, enquanto vivia sua vida histórica, o coronel Lucio Victorio Mansilla faz esta última peregrinação, seguindo as pegadas de sua própria viagem anterior, em busca de sua identidade argentina. Ao alcançar o destino final, nas proximidades da lagoa de Leubucó, centro da terra dos ranqueles, no mesmo lugar onde Rosaura se fixa, ele decide ficar. Uma vez interrompido o uso das sementes mágicas, ele readquire o aspecto fantasmal do velho octogenário que era ao morrer. De vez em quando, varia sua máscara facial, o que não é difícil para o *dandy* que sempre foi

(Lojo, 2008, p. 227). E ali permanece, em nova aprendizagem: os segredos da imortalidade. “Eu que tanto viajei abandono sem pena a paixão dos nômades” (p. 226), diz o Mansilla narrador do fragmento final do romance.

Lucio Victorio opta por não regressar ao mundo dos vivos (e à dita civilização): refugia-se no universo da memória indígena, tendo por companhia seu compadre, o cacique Mariano Rosas ou Pangghitruz Guor (1825?-1877), o Raposa Caçador de Leões, um dos últimos chefes nativos. Mestiço de olhos claros, cativo na estância de Rosas, de quem tinha herdado seu nome cristão, esse altivo indígena, alegoria da cultura mestiça argentina, em suas conversas com Mansilla, no livro deste, mas principalmente no romance de Lojo que o relê, dedica-se a corroer o conceito de civilização. “Acho que pouco a pouco estaremos os dois tão mezclados que será difícil nos reconhecer [...]” (Lojo, 2008, p. 231), constata, enfim, Lucio Victorio. É de Mariano, no romance, no entanto, a afirmação de que todos os cristãos deveriam pedir perdão aos nativos por os terem acusado de serem monstros e grosseiros apenas pelo fato de dançarem, cantarem e rezarem de outro modo (p. 232). Essa nova leitura que o romance propõe para a história argentina constitui uma evidente reviravolta.

Também Merlin em sua longa viagem, temporal e espacial, se desloca dos misteriosos confins da Idade Média e cruza toda a história europeia para ancorar-se na história argentina da última década do século XX. Espacialmente ele se traslada da Bretanha e do país de Gales para a Galiza, no extremo oeste da Península Ibérica, e, depois, numa “viagem neo-imigratória”, para a Argentina. Após o final da viagem central do relato, regressa, juntamente com Manuel Peña, a Castelar, onde se fixa para escrever suas memórias, à moda do brasileiro Macunaíma, conversando com seu papagaio. Pela forma desembaraçada como se move entre o bem e o mal, entre a vida e a morte, entre a história e o mito, esse proteico personagem que é Merlin pode encarnar o enigma da história, com suas duas faces, uma para o passado e outra para o futuro (Brunel, 2000, p. 267).

De todos os modos, as viagens relatadas no romance, que na

verdade podem ser lidas como diferentes manifestações de uma mesma viagem arquetípica, não diferem muito do tradicional relato de viagem que simbolicamente sempre trata de refazer, como no caso de Ulisses, a viagem de retorno ao paraíso perdido. Como nos ensina Italo Calvino (1993), para o homem moderno, cada viagem, pequena ou grande, é a própria Odisseia. A viagem de Ulisses, porém, não é simplesmente uma viagem ao passado. Como viagem interior simbólica, também representa o desejo de restauração de uma ordem ideal anterior, o desejo de um futuro que se garante pela memória de um passado perdido: uma viagem ao futuro (Calvino, 1993, p. 24).

Mas, se o Ulisses da *Odisseia* é um fabulador, a voz narradora principal de *La pasión de los nómades* também construirá suas fábulas. Ela articula e rege as demais vozes narrativas. Urde os fios, como o faz a velha *machi* indígena que captura o demoníaco emissário das trevas em uma meada de lã minuciosamente tramada (Lojo, 2008, p. 217). E nessas fábulas não comparecerão apenas vozes masculinas, vozes oriundas da centralizadora tradição greco-cristã, como a do próprio Ulisses, nem mesmo pela imagem de sua Penélope, também manipulando seu tecer. Serão, sobretudo, vozes celtas e mapuche, duplamente ex-cêntricas (Hutcheon, 1991). Esse mundo de sonho e fantasia que ela coloca à sua disposição para tecer seu relato funciona como uma espécie de espelho do mundo real, capaz de fazer o leitor suportar, pela fantasia, o pesado fardo das experiências cotidianas.

Pode-se dizer desse modo que, nesse entretecido de viagens em que se constitui *La pasión de los nómades*, a principal viagem é a viagem da fabulação, a viagem da construção do texto que o leitor tem diante dos olhos, urdido pelo entrelaçar de reminiscências e vestígios, fragmentos do mundo, lapsos de fantasia. Reminiscências e vestígios que dependem da força da palavra, organizados que estão em forma de relato. Apesar da visão negativa que o possível colapso da comunicação assentada em imagens sem uma relação direta com a realidade poderia trazer; a força das palavras entretecidas pelos teares de uma nar-

Fronteiras do fantástico, do mágico e do maravilhoso na literatura argentina contemporânea: *La pasión de los nómades* (1994), de María Rosa Lojo

rativa ficcional, que retoma do mito seu poder, acaba apontando positivamente para o futuro.

### **“Toda história conta uma história já contada” ou “todo texto é um mosaico de citações”**

“[...] estoy haciéndome de pingües ganancias falsificándome o plagiándome a mí mismo, según se mire. No te imaginas la cantidad de documentos antiguos que he fabricado para vendérselos a los coleccionistas norteamericanos [...] Creo que nunca aprenderé la incomparable desvergüenza de los escritores modernos” (Lojo, 2008, p.226).

A própria autora reconhece que *La pasión de los nómades*, “um livro de muitas viagens”, é um romance em segunda potência (Lojo, 2003-2005), profundamente metatextual. Trata-se de um texto híbrido que, no afã de construir uma nova imagem da cultura e da literatura argentina, se debruça de modo direto sobre outros textos, que constituem uma espécie de “memória literária” argentina. Como ensina Samoyault (2008), em seu estudo sobre a intertextualidade, a “memória literária” constitui um repertório literário vivo, uma espécie de “lembrança daquilo que é e daquilo que foi”, uma vez que “a literatura é transmissão”, que “acarreta a retomada e a adaptação de um mesmo assunto para um público diferente”. Isso permite afirmar que desde sua origem a “literatura está duplamente ligada à memória” (p. 75). O estudo do diálogo intertextual origina-se, como é sabido, dos conceitos de dialogismo de Bakhtin (1981, 1990), difundido, não sem reduções, pelo clássico ensaio de Julia Kristeva (1974). Desse modo, o texto de María Rosa Lojo, para ser fluido em sua plenitude, exige do leitor o domínio da cartografia dessa “memória literária”. A leitura pode tornar-se, assim, uma viagem pela biblioteca em que se depositam os fragmentos dessa memória, os quais podem ser visitados pelo leitor, guiado por uma carta de navegação.

Do vasto universo de textos com os quais *Una pasión de los*

*nómades* dialoga e que de alguma forma trata de reescrever, dois são fundamentais. São duas obras literariamente fundadoras e culturalmente fundacionais: *Una excursión a los indios ranqueles* (1984), de Lucio Victorio Mansilla (1831-1913), publicada pela primeira vez em 1870, e *Merlín e família* (1986), de Álvaro Cunqueiro (1911-1981), publicada em 1955.

Ambos chocam-se frontalmente com aquele que foi a base sobre a qual se erigiu o discurso nacional argentino e fundou a própria literatura argentina, o *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), em que o intelectual e político estabelecem a antinomia civilização-barbárie, fazendo pender a balança para o lado da primeira, por ele identificada com o modelo cultural da Europa industrializada e burguesa de seu tempo. Como toda antinomia, também essa parece ser oriunda da necessidade de articular o pensamento através de pares binários opositivos, uma marca reducionista das culturas ocidentais, talvez decorrente das três grandes religiões mono-teístas, pouco abertas à pluralidade de opções. Nesse período, a força mediadora da ciência era tão forte que textos como o *Facundo*, apesar de se situar numa curiosa zona de transição entre vários discursos e apesar do poder de certas imagens que traz, pretende ser um texto científico.

Pode-se dizer que a questão central da literatura, que diferentes linhas teóricas vêm tentando responder desde os gregos clássicos, é sua capacidade de representar ou não a realidade. Também se pode perguntar o que seja a realidade e se ela é passível de ser representada. Esse vasto terreno movediço, uma espécie de terra de ninguém, entre a realidade em si e a capacidade da linguagem em representá-la, também está por trás das formas de representação. Da mesma forma, está associada a isso a questão da oposição, que às vezes retorna, entre a inteligência racional ou científica e o pensamento mágico ou imaginário. Entre o natural e o sobrenatural. Em todo caso, o século XIX, pleno de certezas científicas, apoiado no positivismo e em outras doutrinas científicas europeias, preferia não aceitar a existência do mistério como compo-

nente da vida humana. Nesse sentido, parece que os tempos atuais, depois de mais de meio século de desconstrução das doutrinas positivistas do século XIX, tendem a aceitar outras formas de ver o mundo, de captar a realidade, enfim, que não aquelas estritamente racionais. Como afirma Nelly Novaes Coelho, em seu trabalho dedicado aos contos de fadas, os tempos atuais tentam “reencontrar as fontes originais da vida e da humanidade através dos escombros daquela racionalidade, que foi brilhante e hoje está esclerosada” (1987, p. 7).

Neste contexto pode-se colocar o claro afã de Maria Rosa Lojo em tentar superar a antinomia instaurada por Sarmiento em sua construção discursiva tanto da literatura, quanto da própria cultura argentina. Ir além do positivismo cientificista que fez com que o intelectual argentino do século XIX, seguindo os cânones de seu tempo, preferisse identificar com civilização tudo aquilo que seguia o modo racional e cientificista de ver o mundo. O que não pudesse ser entendido de modo racional estava na outra ponta e foi identificado como bárbarie. Nessa categoria incluíam-se automaticamente todas as formas de ver o mundo que não fossem filtradas pela ciência e pela razão.

Assim, nesse universo de cruzamentos que constitui o livro, e que se constitui no livro, interpenetram-se essas duas obras básicas, que negam o binômio sarmientino. *Merlín e família*, do escritor galego Álvaro Cunqueiro (1986), de alguma forma texto fundador da literatura galega contemporânea, que enlaça a cultura galega à ancestral cultura celta, fazendo com que Merlin saia do mito artúrico de origem celta e de propagação medieval e ingresse no território galego, com toda a sua corte de magos, fadas e duendes. Um universo mágico, medieval e periférico, em constante circulação entre a chamada alta cultura, a dos livros, relidos e reescritos como um palimpsesto ao longo dos séculos pela cultura europeia, que nele busca esporadicamente suas senhas de identidade. Ao mesmo tempo esse universo se repete à exaustão de boca em boca, na cultura oral, solidamente instalado em lugares

aonde as palavras escritas não chegam, mantendo frescas as narrativas de um mundo ancestral, pré-capitalista, ancorado em mitos ancestrais, numa relação mais direta com as forças telúricas esquecidas por uma cultura assentada na palavra escrita e num universo apolíneo.

Por sua vez, ao retomar *Una excursión a los indios ranqueles*, o romance traz para a cena a desconstrução do ideal de civilização apregoado por Sarmiento em sua obra prima. A civilização, de acordo com o modelo romântico-positivista de Sarmiento, faz cruzar a tradição do ideal cultural europeu do centro com o núcleo europeu do universo artúrico (Alvar, 2006), através do periférico que era a tradição galega, que também chega à Argentina através da imigração.

Sarmiento, para combater a barbárie, propunha o incentivo à imigração. Apesar de bater de frente com Sarmiento em seu livro, em sua atuação política, Mansilla também seria um defensor da imigração como forma de ajudar a construir uma Argentina europeia. A imigração galega, no entanto, relida no livro de María Rosa Lojo, traz para o continente sul americano o mágico medieval de uma região periférica da Europa, e não apenas a mão de obra barata capaz de fazer ingressar o país no modelo de sociedade industrializada.

Uma última subversão mais radical ocorre no livro: responsável pela metade do relato, a voz feminina da fada galega, desestrutura o discurso falocêntrico e inverte as narrativas hegemônicas construtoras do discurso que funda a nação e ao mesmo tempo a literatura nesse país dos confins sul-americanos.

Formalmente, tal desconstrução pela via do grotesco, faz-se através da apropriação paródica desses discursos. São vários os diálogos intertextuais assentados na paródia. Além da paródia da literatura de viagem, tanto aquela dos cronistas coloniais, quanto a dos cientistas do século XIX, entre os quais se pode localizar o texto de Mansilla (o histórico); além do romance epistolar (ou da crônica epistolar), assentado no livro de Mansilla, mas reeditado nas apócrifas cartas do apócrifo

Fronteiras do fantástico, do mágico e do maravilhoso na literatura argentina contemporânea: *La pasión de los nómades* (1994), de Maria Rosa Lojo

Mansilla ao apócrifo Santiago Arcos, que constitui o quarto capítulo do romance, há ainda a paródia do maravilhoso e do neofantásticoartúrico europeu.

### **Fronteiras do fantástico, do mágico e do maravilhoso...**

“En mis buenos tiempos no se distinguía lo que ahora se llama ‘ficción’ de la historia, ni lo sobrenatural de lo natural. Así ocurrió, como todos saben, con nuestra gesta de la Mesa Redonda. En fin estos inventos modernos me producen lástima. Los hombres hasta han dado en pensar que son más reales que nosotros”. (Merlin em Lojo, 2008, p. 28-29)

Costuma-se dizer que em terras americanas as formas de ver o mundo, vigentes na Europa, são insuficientes. Desde o período colonial, realidade e fantasia se interpenetram tanto em textos catalogados no âmbito documental quanto naqueles mais abertamente ficcionais. Na árdua tarefa de representar ou mesmo definir a realidade, cruzam-se várias cosmogonias que fazem resultar interessantes textos híbridos nos quais quase nunca tempo e espaço são (d)escritos ou representados de modo similar. Embora tenha uma presença europeia mais forte que em outras zonas, a Argentina também participa desse contexto. Normalmente associada a uma predominância do fantástico, a literatura argentina contemporânea, no entanto, também traz em suas obras uma grande mistura de elementos mágicos e maravilhosos, nem sempre oriundos apenas dos universos africanos e indígenas.

Tratar de conceitos como “insólito”, “sobrenatural”, “fantástico”, “mágico”, “maravilhoso”, “imaginário”, “natural” ou “real” traz para o centro das discussões uma questão antiga e não resolvida que vem sendo discutida ao longo dos séculos. Na verdade, tais questões circulam entre a ontologia da realidade e a fenomenologia da percepção: mediando a constatação da existência do mundo e do ser humano está a linguagem a partir da qual se transmite essa constatação. Com certeza ninguém

duvida da existência do homem e do mundo ou da existência da própria linguagem. O que se discute muitas vezes são as formas como o homem pode captar essa realidade e quais os níveis dessa assimilação. Também se discute em que medida a linguagem é suficiente para transmitir a essência dessas realidades. Daí porque conceitos como os de “realidade”, “essência”, “verdade” ou “representação”, em seus níveis epistemológicos, estão sempre em discussão nos vários âmbitos do conhecimento: religião, filosofia, história, mitologia, semiótica, arte etc...

Este trabalho não tem por objetivo discutir tais questões: desde suas origens, a literatura trata dos conceitos de realidade, de fantasia ou de mimese. Também, desde Aristóteles, a cultura ocidental vem tentando distinguir a história, que trataria da representação da realidade em si, ou do fato histórico, ou do que “realmente” aconteceu, do que “poderia ter acontecido”, ou seja, a imaginação, em outras palavras, a “ficção”. No entanto, apesar da importância que o pensamento aristotélico teve na história da cultura ocidental, não se pode negar que o ser humano, movido por seu afã religioso ou pela fantasia, sempre teve uma atração especial pelo mistério, por essa faceta que não se podia ou não se pode explicar pelo uso do pensamento aristotélico, da lógica cartesiana, do materialismo filosófico ou por experiências empíricas. E se, por um lado, principalmente a partir dos últimos séculos, o conhecimento do mundo, ou seja, o que chamamos de ciência, tem tratado de mostrar um mundo e uma realidade à prova de explicações lógicas ou científicas, por outro lado, quanto mais a ciência avança, mais lacunas surgem e muitas questões ainda seguem sem explicação. Nessas gretas, transcorrido o período do positivismo científico do século XIX e/ou contestado o materialismo filosófico, brota uma vegetação viçosa fertilizada pelo mistério, que a fantasia faz crescer, florescer e frutificar. Talvez a arte constitua os mais belos exemplares dessa insólita floresta.

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (1985, p. 385), diz que o maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido como o universo dos deuses, da magia,

dos bruxedos, dos encantamentos e de fenômenos parapsicológicos: tudo o que se afasta da realidade ou a distorce. Seria fácil, então, classificar o romance de María Rosa Lojo na categoria de “maravilhoso”. No entanto, o romance é muito mais que apenas “maravilhoso”, apesar da presença de uma fada e um mago como protagonistas e uma série de concepções cosmogônicas oriundas dos universos celta e ranquel. O romance apresenta, enfim, uma mistura de elementos fantásticos, mágicos e ficcionalização histórica, uma vez que, além dos protagonistas do “bloco galego”, teríamos também o protagonismo do político, escritor e militar argentino, saído das páginas da história, Lucio V. Mansilla. Mais que apresentar de modo natural e verossímil personagens e acontecimentos mágicos, o romance também discute conceitos da historiografia, da arte e da literatura dos últimos séculos.

Sem sombra de dúvida, poderíamos incluir *La pasión de los nómades* naquilo que Linda Hutcheon (1991) chama de meta-ficção historiográfica: trata-se de um romance que não aspira contar nenhuma verdade, mas aspira perguntar “de quem é a verdade” que se conta (p. 162). É evidente que a meta-ficção historiográfica, de acordo com a crítica canadense, também estabelece uma ordem totalizadora, mas “só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (p. 155).

Da mesma forma, pode-se encontrar em *La pasión de los nómades* três questões apontadas por Hutcheon (1991, p. 156-157) como básicas para esse tipo de narrativa. A primeira delas são os “múltiplos pontos de vista”. Através dos vários narradores, embora orquestrados por uma voz narrativa onisciente, conforme já apontamos, discute-se a capacidade de que algum indivíduo possa conhecer o passado com a mínima certeza, mesmo que esse ponto de vista venha de seres maravilhosos como fadas ou magos. Assim, aparecem dispersos tanto vozes quanto corpos narrativos que se valem da memória, no caso a memória cultural, para tentar dar um sentido ao passado.

O segundo pressuposto é a incorporação literal do passado

textualizado no texto do presente, mas lido de modo paródico. O texto de María Rosa Lojo articula uma grande quantidade de fragmentos da vasta biblioteca cultural argentina, e também ocidental, misturando textos de várias categorias, quer sejam oriundos do acervo histórico quanto do acervo teórico-crítico e literário. Todos eles são alinhavados à imensa colcha de retalhos que constitui o romance, pelos sólidos e multicoloridos fios da paródia.

A intertextualidade, para Hutcheon (1991, p. 157), “é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. A ironia, como elemento articulador de tais fragmentos textuais, é um poderoso elemento de subversão e cria novos sentidos, desarticulando as antigas noções tanto de história quanto de ficção.

São exemplos desse procedimento, as alusões que o texto faz a Poe e a suas obras, como forma de discutir e ao mesmo tempo corroer o conceito de fantástico apresentado por Todorov (1975). No capítulo II da primeira parte, que trata da chegada de Rosaura e Merlín à periférica Castelar, a residência em que eles se instalam pertence à família Neira, também galegos, protagonistas de outro romance de María Rosa. A casa lhes pareceu “quase tão decadente quanto a arruinada mansão dos Usher” (Lojo, 2008, p. 31). A referência à mansão dos Usher do conto “A queda da Casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe (1809-1849), em geral incluído entre os cultivadores do gênero fantástico no século XIX, é apenas para mostrar que a escritora está ciente dos debates sobre o fantástico dos quais tem se ocupado a crítica literária nas últimas décadas, uma vez que não tem maiores consequências na economia do romance. Nesse sentido, vale a pena observar que Todorov dedica várias páginas de seu ensaio ao conto apenas para explicar por que não inclui o escritor norte-americano no gênero fantástico (Todorov, 1975, p. 53-55; Ceserani, 2006, p. 08).

Da mesma forma pode-se entender a rápida referência à presença da peste nos contos de Poe, no capítulo II da segunda

parte. Mais adiante, ao mostrar seu espanto diante dos avanços da medicina contemporânea, o coronel Mansilla afirma que o sonho do doutor Frankenstein já é uma realidade. A alusão ao famoso personagem do romance gótico de Mary Shelley (1797-1851), *Frankenstein ou o novo Prometeu* (1918), um dos ícones do romantismo que apresenta uma visão insólita da realidade e ao qual se costuma associar as origens do fantástico, mostra a fina rede de referências à vasta biblioteca literária e cultural ocidental tecida por Maria Rosa Lojo. São textos que, na contramão do cânone positivista hegemônico, apresentam outras leituras da realidade, que não aquela regida pelos princípios do realismo científico ou da lógica cartesiana.

Com a finalidade de instaurar um debate sobre certos modismos que a crítica literária assume, muitas vezes sem o rigor que ela própria apregoa, pode-se apontar o comentário que o Mansilla narrador do manuscrito apócrifo faz em relação ao “realismo mágico”. Na narrativa, o fictício coronel, decidido a empreender novamente a viagem realizada pelo Mansilla histórico, para não causar espanto, se apresenta a um historiador de Rio Cuarto, especialista em sua obra literária e histórica, como se fosse um descendente apócrifo do coronel, nascido de uma relação extraconjugal com uma princesa russa. Assim adota o nome de Waldimir Allain Necrasoff, “Vlad para os íntimos” (Lojo, 2008).

Neste caso, a teia das relações intertextuais é vasta. Inicialmente, há a brincadeira com o nome Wladimir ou Vlad, associado a outro ícone do romance gótico do século XIX que daria origem ao mito do vampiro. O segundo nome, Allain, por sua vez, traz à tona o segundo nome de Poe, Allan. Já o sobrenome Necrasoff explicita o radical “necro”, associado ao morto, uma das vertentes mais populares da imensa família dos relatos do fantástico, do insólito e do sobrenatural. No romance, Lucio Victorio não é nada mais que um morto que adquire nova vida, uma situação muito parecida à do eterno vivo que é o vampiro.

No entanto, nesse complexo entretecido de referências que aparece em um fragmento relativamente curto, interessa, no

nível discursivo, o comentário que o Mansilla protagonista do romance faz à imagem do Mansilla histórico, transformado nesse jogo representativo em neto de si mesmo: “então um exótico militar sul-americano em missão oficial, ainda não adornado, por sorte, pelo sinistro prestígio das ditaduras nem pelas hipérboles do realismo mágico” (Lojo, 2008, p. 128).

Aqui a metralhadora giratória da linguagem irônica trata de discutir dois lugares comuns que ocuparam o centro da cena literária hispano-americana da última metade do século XX. O primeiro deles é a figura do ditador latino-americano, quase sempre apresentado com uma farda militar, protagonista de uma série de romances que a crítica catalogou, de modo pouco preciso, com as etiquetas de “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”. O “sinistro prestígio das ditaduras”, no universo latino-americano em geral e em particular no mundo hispano-americano, além de revelar uma presença histórico-cultural, acabou por imortalizar-se no chamado “romance do ditador” ou “da ditadura”. Essa tendência, no duplo jogo de dialogar com a história, mas também com a cultura e com a literatura, aparece discutida no romance de María Rosa Lojo. O modo como as relações de poder nas sociedades latino-americanas aparecem representadas em suas literaturas vem sendo estudado há vários anos, sob vários pontos de vista (cf. Navarro, 1989, ou Costa Lima, 2003, entre outros).

O realismo mágico é uma das formas utilizadas nessa representação, tendo se transformado também em uma espécie de lugar comum das literaturas hispano-americanas dos últimos cinquenta anos. Em geral a expressão “realismo mágico” é usada de modo indiscriminado, não raro como sinônimo de “realismo maravilhoso” ou até mesmo de fantástico, poucas vezes definida de modo suficientemente claro, se é que isso é possível (cf. Esteves e Figueiredo, 2005). A ironia do fragmento mostra que o narrador principal, aquele que articula o relato em seu último nível, tem perfeita consciência desse fenômeno e através da narrativa repassa ao leitor, não ingênuo, a incumbência de avaliar o sentido dessa expressão.

*La pasión de los nómades*, como vimos afirmando, situa-se nessa zona nebulosa da hibridez, onde se cruzam elementos mágicos e maravilhosos oriundos de várias tradições, em especial a celta-galega e a mapuche-ranquel, articulados narrativamente com elementos recopilados dos anais de história argentina. Assim, o relato articula, no âmbito do conteúdo, personagens mágicos e maravilhosos, alguns retirados diretamente do universo mítico, como Merlin, por exemplo; outros criados de modo ficcional e realocados nesse universo, como Rosaura; com personagens históricos que abandonam as páginas da história para, de modo também mágico e anacrônico, participar de uma ação contemporânea. Por outro lado, em sua estrutura formal, articulam-se, de modo exemplar, fragmentos de uma vasta biblioteca que inclui obras literárias de diversas origens e épocas; relatos orais de diferentes tradições; documentos históricos de variada procedência; e textos teórico-críticos que tratam, entre outros temas, da relação entre história e literatura, verdade e versão, ou que tratam de discutir termos polêmicos, como podem ser “realismo mágico” ou “fantástico”, por exemplo.

A construção do relato vale-se, inclusive, das técnicas narrativas que Todorov, em seu tão clássico quanto polêmico ensaio, aponta como básicas para a definição, restritiva e sob muitos aspectos incoerente, do gênero fantástico. A *hesitação*, considerada como primeira condição para a existência do fantástico (Todorov, 1975, p. 37), é uma delas, embora apareça em um contexto que mistura o mágico com o maravilhoso. Abordaremos um exemplo, entre os muitos possíveis. No capítulo XI, do manuscrito apócrifo de Mansilla, em cujo subtítulo há a expressão “O passado volta com seu nimbo de outro” (Lojo, 2008, p. 184), o coronel conta como encontra espectros dos personagens históricos com os quais ele tinha tratado em sua primeira viagem. Entretanto, todo o capítulo, que significativamente é o último do manuscrito de Mansilla, aparece cercado pela hesitação.

Sem discutir o fato de que o Mansilla que narra e hesita em sua narração é um fantasma que adquiriu corpo pelas artes

mágicas de Rosaura, deve-se ressaltar, no capítulo em questão, que a narração está em primeira pessoa. O capítulo começa quando o protagonista acorda ao amanhecer, o que coloca ao leitor, a possibilidade de que tudo o que tinha sido narrado no capítulo anterior não tivesse passado de um sonho. Ao abrir os olhos, ele encontra a seu lado o cacique Mariano Rosas, seu compadre, a quem nem a sua forma fantasmal tinha dissuadido de tomar seu banho cotidiano ao raiar do dia (Lojo, 2008, p. 195).

O que vem em seguida é a narração da reunião com os indígenas, semelhante àquela que aparece relatada em *Una excursión a los indios ranqueles* (Mansilla, 1984). O texto é inteiramente modelado pela hesitação. Por um lado, o narrador diz que *lhe pareceu* “ver ao longe, contra o reflexo da luz do céu, a sombra das cavalgaduras com adornos de prata” (Lojo, 2008, p. 195). Por outro, descreve com requinte de detalhes o aspecto feérico dos cavaleiros que se aproximam. A alguns faltam partes do corpo, como pernas ou braços; outros ostentam tremendas cicatrizes; outros ainda “marchavam sorridentes, com a metade da caveira descoberta e pedaços de couro cabeludo flutuando ao vento” (p. 195). Com tais personagens, Lucio Victorio participa de uma longa assembleia cujo objetivo é julgá-lo. Nem tanto pelos seus atos em si, mas pelas consequências deles, o que acabou desembocando no extermínio dos nativos naquela zona.

Surgem, no entanto, ao longo do relato, expressões que deixam o leitor em constante dúvida. Tudo pode tratar-se apenas de imaginação do narrador, de um sonho ou mesmo da própria realidade. Em determinado momento, o narrador diz “desperterei do feitiço oratório enfebrecido pela indignação” (p. 202). De acordo com o que afirma Todorov (1975, p. 38), o fantástico implica não apenas a existência de um acontecimento estranho (o julgamento de Mansilla por uma assembleia de ranqueles que se apresentam em sua forma cadavérica) que provoca hesitação no leitor e no herói-narrador, mas principalmente na maneira de ler. Uma vez mais, a narração em *mise en abyme*,

além de estabelecer a hesitação, se encarrega de fazer do leitor um cúmplice na montagem do quebra-cabeça.

A assembleia termina com o perdão dos indígenas com relação a Mansilla, que não aceita a ideia de ter sido perdoado em consideração a Rosaura. Numa reação pouco coerente a um morto-vivo, ele avança sobre o fantasmal cacique Mariano Rosas, que se dissolve no ar juntamente com o cavalo e com ele todos os demais guerreiros, com os seus luxuosos enfeites de prata. O capítulo fecha-se com a impressão, por parte do narrador, de que tudo o que ele tinha vivido nos últimos tempos, no relato evidentemente, *parecia* cenas de uma grotesca palhaçada. Então ele se põe a chorar como não tinha chorado pelo menos nos últimos cento e cinquenta anos (Lojo, 2008, p. 211). Assim, de modo aberto, termina o capítulo e o manuscrito apócrifo do coronel Mansilla, que constitui a quarta parte do romance.

Trata-se de um exemplo de como o texto de *La pasión de los nómades* vai se construindo em camadas, texto sobre texto, um lendo o outro e ao mesmo tempo se apropriando dele e devorando-o, incluindo nesse jogo metaficcional de espelhos os próprios conceitos de fantástico, mágico, maravilhoso, infinitas maneiras de ler o insólito, no discurso e na história dessa insólita terra meridional, perdida nas mágicas brumas da cordilheira andina e do ignoto mar dos sargaços.

Constata-se, dessa forma, no romance de María Rosa Lojo o que Samoyault (2008, p. 91) indica com relação ao intertexto: o leitor é convocado a atuar em quatro planos, através da memória, da cultura, da capacidade interpretativa e de seu espírito lúdico, para que “ele possa satisfazer a leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários extratos de textos”.

Se considerarmos, com Costa Lima (2003, p. 352), que o “real maravilhoso” é real e maravilhoso ao mesmo tempo, pela linguagem que o encarna, concretizando “a rede de ficção que subjaz a uma cultura”; podemos afirmar que a superposição de diversos estratos, sejam eles textuais, contextuais, ou conceituais, contribui para trazer ao romance que, de todo modo,

como texto ficcional se articula no universo imaginário, um lastro de realidade que assim se faz presente.

Ao se estruturar no enredamento entre mito e história, ficção e história; realidade e fantasia; estilhaçando o tempo linear e rompendo com o documentalismo, com o localismo e com o realismo plano muitas vezes ainda vigente; o romance de María Rosa Lojo desconstrói lugares comuns da historiografia argentina; do pensamento excessivamente racionalista e da crítica literária contemporânea, muitas vezes doente de um eurocentrismo e um falogocentrismo exagerados. E, nas gretas dessa desconstrução, faz brotarem novas possibilidades de leitura da cultura argentina e, por contiguidade, do próprio universo latino-americano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, C. *Breve dicionário artúrico*. Madrid: Alianza, 1997.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). Trad. Aurora F. Bernardini et al. 2ª ed. São Paulo: Ed UNESP; HUICITEC, 1990.

BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: Ed UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CALVINO, I. As Odisseias na *Odisseia*. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CEIA, C. Falogocentrismo. *Dicionário de termos literários*. Coord. Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 15 nov. 2011.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR; Londrina: EDUEL, 2006.

Fronteiras do fantástico, do mágico e do maravilhoso na literatura argentina contemporânea: *La pasión de los nómades* (1994), de Maria Rosa Lojo

COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA LIMA, L. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

CRESPO BUITURÓN, M. G. *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*. Lleida: Facultad de Letras de la Universidad de Lleida, 2008. (Tese de Doutorado).

CUNQUEIRO, Á. *Merlín e família*. Vigo: Galaxia, 1986 [1955].

ECO, U. *Pós-Escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTEVES, A. R. e FIGUEIREDO, E. "Realismo mágico e Realismo maravilhoso". In Figueiredo, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: EdUFJF; Niterói: EdUFF, 2005, p. 393-414.

GIUFFRÉ, M. Entrevista com Maria Rosa Lojo. In: *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina*. Buenos Aires: Ed. del Signo, 2004. p. 109-127.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOJO, M. R. Una nueva excursión a los indios ranqueles. *Ciencia Hoy: Revista de divulgación científica y tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy*, vol. 6, nº 36, 1996, p. 41-50. Disponível em: [www.mariarosalojo.com.ar](http://www.mariarosalojo.com.ar). Acesso em: 31 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. Nuevas fronteras en el fin de milenio. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, vol. 2, nº 56, Mar.-Abr. 1996, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 71-86. Disponível em: [www.mariarosalojo.com.ar](http://www.mariarosalojo.com.ar). Acesso em: 31 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008 [1994].

LOJO, M. R. Por qué escribí *La pasión de los nómades* (1994): un libro y muchos viajes. *Boletín de Literatura Comparada*. Número especial "Literatura de viajes". Homenagem a Nicolás Dornheim. Ano XXVIII – XXX, 2003-2005, p. 19-32. UNCuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Disponível em: [www.mariarosalajo.com.ar](http://www.mariarosalajo.com.ar). Acesso em: 31 jul. 2010.

MANSILLA, L. V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Prólogo, notas e cronologia de Saul Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984 [1870].

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NAVARRO, M. H. *O romance do ditador*. Poder e história na América Latina. São Paulo: Ícone, 1989.

RODRÍGUEZ, F. Otras proyecciones de la materia textual. *La Pasión de los nómades de María Rosa Lojo*. Historias heterógrafas. In: Esquerro, M. e Roger, J. (Eds.). *Le texte et ses liens II. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, n. 1. Université Paris-Sorbonne, 2007. Disponível em: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/rodriguez.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2010.

SAMOYALT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, L. A. B. e OLIVEIRA, S. P. de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria C. C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.



## FANTASMAS AMERICANOS E MARAVILHAS DO VELHO MUNDO: QUEBRANDO FRONTEIRAS NO INSÓLITO FICCIONAL

Cleide Antonia Rapucci

A autora inglesa Angela Carter faleceu de câncer do pulmão em fevereiro de 1992 e deixou instruções precisas para seus editores e agentes: que fizessem qualquer coisa para conseguir dinheiro para seus meninos (o marido Mark e o filho Alexander). Não era para evitar nenhuma vulgaridade: qualquer um de seus quinze livros poderia virar música ou ser encenado no gelo. É o que nos conta sua testamenteira literária, Susannah Clapp, na introdução do livro póstumo *American ghosts & old world wonders*, publicado em 1993.

Carter deixou o livro preparado para publicação, reunindo sete contos e já indicando, inclusive, o título. Clapp diz que esses contos foram escritos no final da vida de Carter: histórias sobre lendas, mitos, maravilhas; histórias que se dividem entre a Europa e a América, entre velhos e novos modos de narrar e celebrar (Clapp, 1994, p. ix).

Clapp incluiu mais dois contos no livro, descobertos depois da morte de Carter. Um deles é o que discutirei aqui: “The ghost ships: a Christmas story” [Os navios fantasmas: uma história de Natal]. Clapp coloca-o no meio do livro, iniciando a parte dois, e justifica: “Os três navios fantasmas, navegando com seu carregamento mágico entre o Velho e o Novo Mundo, fazem a ponte entre as duas seções” (Clapp, 1994, p. x).

O texto traz como epígrafe um trecho do Estatuto da Corte geral de Massachusetts, de maio de 1659, proibindo a celebração do Natal.

Um narrador autoconsciente situa o leitor:

Noite feliz, noite feliz. A neve é profunda, revigorante e uniforme. Etc. etc. etc., que essas palavras familiares invoquem a tradicional mágica que antecipa a Noite de Natal e então – esqueça. (Carter, 1994, p. 89)<sup>18</sup>

No início da frase, podemos observar um trecho de “Noite feliz”, seguido de um verso de outra canção de Natal, “Good King Wenceslas”, cuja letra foi escrita por John Mason Neale em 1853, para uma música que teve origem na Finlândia 300 anos antes.

O narrador então explica que, ainda que a lua branca ilumine a Baía de Boston, não haverá Natal propriamente (“as such”) na aldeia que agora sonha: “Dream, that uncensorable state. They would forbid it if they could” [Sonho, esse estado não censurável. Eles o proibiriam se pudessem] (p. 89).

O motivo do sonho é central no conto. No texto “A flor de Coleridge”, que está em *Otras inquisiciones* (1952), Borges afirma que o sonho é a motivação fantástica que enforma o enunciado narrativo (*apud* Rodrigues, 1988, p.33). No texto de Coleridge, um homem atravessa o paraíso em um sonho e alguém lhe dá uma flor como prova de que esteve ali. Ao despertar encontra a flor na sua mão. Fica então a questão: foi sonho ou não? Com esse fato insólito de alguém que desperta e tem nas mãos a flor que só existira no sonho se abre uma brecha na narrativa. Desse modo, o sonho permite transpor fronteiras no tempo e no espaço.

O narrador explica então que isso se deu “há muito tempo, mais ou menos há três séculos e um quarto”, quando os recém-chegados mal rabiscavam suas assinaturas na página branca do continente. Este é um motivo caro à escrita carteriana: a neve como uma página em branco onde a história será construída. É uma imagem do palimpsesto: há algo debaixo da neve, como

<sup>18</sup> “Silent night, holy night. The snow lay deep and crisp and even. Etc. etc. etc., let these familiar words conjure up the traditional anticipatory magic of Christmas Eve, and then – forget it”.

a escrita que se faz em camadas, textos que se sobrepõem a outros textos.

O plano dos habitantes é escrever mais: planejam inscrever na neve o nome de Deus: para eles, por causa de sua “medonha piedade”, amanhã, no dia de Natal, eles vão orar e cuidar de seus negócios como em qualquer outro dia: “For them, all days are holy but none are holidays” [Para eles, todos os dias são sagrados, mas nenhum é feriado] (Carter, 1994, p. 90). O narrador explicita que a Nova Inglaterra é uma folha nova que acabaram de virar; a Velha Inglaterra é a roupa suja que seus irmãos de lá acabaram de lavar em público (acabaram de ganhar a guerra civil inglesa).

Pela integridade espiritual, seus irmãos e irmãs quebraram as imagens nas igrejas, baniram os teatros e cortaram os mastros de dança (Maypoles) porque saúdam a primavera de maneira orgiástica, no primeiro de maio.

O narrador é irônico:

Não há nada particularmente radical nisso, dadas as premissas básicas dos puritanos. Qualquer um pode ver num relance que um mastro de 1º de maio, orgulhosamente ereto no gramado da aldeia com a seiva escorrendo, é um instrumento ímpio. (p. 90)<sup>19</sup>

O narrador diz que só de pensar em Cotton Mather, com flores no cabelo, dançando em volta do mastro, a imaginação rola. Cotton Mather (1662/3-1727/8) foi o principal ministro puritano da segunda geração. Publicou cerca de 400 livros, dentre eles *The Wonders of the Invisible World*, sobre os julgamentos por bruxaria em Salem. Era um “workaholic” (Lemay, 1988, p. 276).

O narrador prossegue dizendo que nem mesmo a aversão dos puritanos pela imagem da bela senhora com seu belo bebê (mariolatria) é menos sutil do que a repugnância deles pela ideia da temporada de festas.

<sup>19</sup> “Nothing particularly radical about that, given the Puritans basic premises. Anyone can see at a glance that a Maypole, proudly erect upon the village green as the sap is rising, is a godless instrument”.

A ideia da festividade os incomoda: “Não queremos nada dessa imoralidade neste lugar novo. Não, obrigado” (Carter, 1994, p. 90).

Dado este contexto, começa propriamente a ação: “Boston Bay, calm as milk, black as ink, smooth as silk” (p. 91). [Baía de Boston, calma como leite, negra como tinta, macia como seda]. É a chamada hora encantada (*witching*):

Vi três navios chegando  
No dia de Natal  
Vi três navios chegando  
Na manhã de Natal<sup>20</sup> (Carter, 1994, p. 91)

Essa é uma tradicional canção de Natal muito popular na Inglaterra. A letra menciona os navios chegando a Belém, trazendo Maria e o bebê.

No texto carteriano, os navios não trazem Maria e o menino, como na canção, mas uma carga diferente: “Three ships, silent as ghost ships; ghost ships of Christmas past” [Três navios, silenciosos como navios fantasmas; navios fantasmas de Natais passados]. E aqui o narrador é novamente irônico: “No; the imagination must obey the rules of actuality. (Some of them, anyway.)” [Não, a imaginação deve obedecer às regras da realidade. (A algumas delas, pelo menos)] (Carter, 1994, p. 91).

Então o narrador começa a imaginar o carregamento de cada navio: “Therefore I imagine that the first ship...” [Assim, imagino que o primeiro navio”...] (p. 91).

A descrição é toda carnavalizada. O primeiro navio representa o verde: era verde e cheio de folhas, construído de achas de Natal (*Yule logs*) cheias de musgo e amarradas com heras. Carregava rosas e romãs (a flor de Maria e o fruto que representa seu ventre). O mastro era uma cerejeira. O narrador lembra a “Cherry Tree Carol”, canção da cerejeira, que ninguém agora canta na Nova Inglaterra. Abrem-se histórias dentro da

---

<sup>20</sup> “I saw three ships come sailing in,  
Christmas Day, Christmas Day,  
I saw three ships come sailing in  
On Christmas Day in the morning”.

história, como um sistema de caixas que Carter tanto prezava. O narrador explica que, conta a lenda, Maria pediu a José que lhe apanhasse algumas cerejas, mas ele, com ciúme, disse a ela que pedisse ao pai de seu filho ainda não nascido que a ajudasse a pegá-las – e então a cerejeira se curvou até que as cerejas balançaram quase no colo dela.

No mastro feito de cerejeira mágica, havia uma profusão de visgo, planta conhecida na religião celta por seus poderes curativos, ligando-se ao simbolismo da imortalidade e regeneração. Como o azevinho, o visgo está associado às festividades do Natal e, portanto, não poderia fazer parte daquele cenário puritano:

[...] uma profusão do igualmente inadmissível visgo, sagrado desde a aurora dos tempos quando os druidas o colhiam com foices de prata antes de praticar os ritos do solstício, ritos de bestialidade memorável em lugares megalíticos por toda a Europa. (p. 92)<sup>21</sup>

Assim, o texto vai sendo construído em camadas: rituais pagãos entremeados com símbolos cristãos.

Há também uma “wassail bob” [guirlanda comemorativa], descrita pelo narrador como um “bunch of holly, hung with red apples and knots of red ribbon” [galhos de azevinho, enfeitados com maçãs vermelhas e laços de fita vermelha] (p. 92). Ele explica o que se faz com tal guirlanda. É levada para o pomar quando vão encharcar as macieiras no Natal: “get them good and drunk, soak them” [deixá-las bem bêbadas, ensopá-las] (p. 92). É um costume antigo na região de Somerset e Dorset, diz o narrador. De acordo com Hubert (1997), essa é uma tradição que se perde no tempo, cuja origem está em épocas pré-cristãs, um costume em honra de Dionísio. Uma imagem do menino Dionísio era colocada num recipiente e adornada com flores. Em Yorkshire, na época do Advento, o costume foi adaptado: moças carregavam uma caixa, ou

---

<sup>21</sup> “[...] an abundance of equally inadmissible mistletoe, sacred since the dawn of time, when the Druids used to harvest it with silver sickles before going on to perform solstitial rites of memorable beastliness at megalithic sites all over Europe”.

arcos feitos de azevinhos, com três figuras dentro, representando a sagrada família. Os arcos eram decorados com frutas e alguns veem aí um rito pagão em homenagem à vegetação.

O narrador do conto lembra que nessa aldeia a celebração não é permitida. Se os oficiais da imigração somente sentem o cheiro de frutas e plantas, proibem que o navio ataque. E, assim, há uma explosão de frutas e cores:

Houve uma furiosa explosão silenciosa de folhas verdes, frutas vermelhas, frutas brancas, sementes vermelhas de romãs voando em pedaços, de cerejas jorrando e flores se espalhando; (p. 93)<sup>22</sup>

Dessa forma, o navio e tudo o que ele contém se vai. O motivo da explosão também é caro na escrita carteriana: ela relê a metáfora bíblica: “sou a favor de colocar vinho novo em odres velhos, principalmente se fizer os odres explodirem”, costumava dizer.

O segundo navio tem o formato de um prato de torta; na verdade não era um navio, mas uma torta de Natal, diz o texto. Sua carga é de comida: carnes e aves. A figura de proa era uma cabeça de javali, com uma guirlanda de alecrim e com uma maçã assada na boca.

Aqueles eram dias de fome na terra recém-descoberta, prossegue o narrador. A torta flutuante chega mais perto da praia do que o navio verde: “close enough for the inhabitants of houses on the foreshore to salivate in their sleep” [perto o suficiente para que os habitantes das casas na praia salivassem em seu sono] (p. 93).

Mas se lembraram que oferendas e sacrifícios pagãos de porco, ave e gado nunca poderiam ser tolerados: “In unison, they rolled over on to their other sides and turned their stern backs” [Em uníssono, viraram para o outro lado e voltaram suas costas severas] (p. 94).

O navio rodopiou uma, duas vezes. Afundou no mar com

<sup>22</sup> “There was a furious silent explosion of green leaves, red berries, white berries, of wet, red seeds from bursting pomegranates, of spattering cherries and scattering flowers;”.

toda a sua carga, só deixando para trás um pudim de Natal que o estômago do mar onívoro achou muito indigesto. As pessoas adormecidas, livres do fantasma não só da gula, mas também da indigestão, suspiraram aliviadas. Havia então apenas um navio. O silêncio do sonho dava a essa aparição um mistério especial, prossegue o narrador. Esse navio trazia os “sobreviventes pagãos do tipo mais concreto, aqueles em forma grosseiramente humana” (p. 94)<sup>23</sup>.

O navio está todo enfeitado e carrega os foliões: “the mummers and masquers and Christmas dancers that Cotton Mather hated so, every one of them large as life and twice as unnatural” [os atores e mascarados e os dançarinos de Natal que Cotton Mather tanto odiava, cada um deles grande como na vida real e duas vezes mais inaturais] (p. 94).

Esses “riotous revellers” [foliões desordeiros] costumavam dar boas vindas à temporada de festas no antigo lar. Afirma o narrador: eles é que colocaram o “feliz” (merry) na Feliz Inglaterra!

O texto descreve o confronto das duas visões de mundo:

E agora, horror! Eles navegavam cada vez mais perto da praia santificada, como se tivessem a intenção de forçar os santos a celebrarem o Natal, querendo ou não. (p. 95)<sup>24</sup>

Fazem parte do grupo o santo que a Igreja repudiou, São Jorge e seu velho inimigo, o cavaleiro turco. O narrador resume uma pantomima que costumavam encenar no velho País.

O mestre dos foliões é o próprio Lord of Misrule (Senhor da Folia). Ele era, segundo o narrador, uma verdadeira antiguidade, tão antigo quanto o festival que existia no inverno antes que se pensasse em Natal.

O narrador explicita que os descendentes do Lord of Misrule

---

<sup>23</sup> “pagan survivals of the most concrete kind, the ones in – roughly – human shape”.

<sup>24</sup> “And now, horrors! They sailed nearer and nearer the sanctified shore, as if intent on forcing the saints to celebrate Christmas whether they wanted to or no”.

vivem o ano todo no circo. Ele é alegria, anarquia e terror. Papai Noel é seu filho bastardo. O Senhor da Folia já estava lá quando os romanos celebravam o solstício de inverno, a Saturnália. Os romanos deixavam os escravos cantarem de galo enquanto durasse o evento, quando tudo era virado de pernas para o ar e quase tudo o que acontecia teria sido ilegal em Massachusetts na época dos navios fantasma, se não hoje (p. 96).

Veio a velha mensagem: durante os doze dias do Natal nada é proibido, tudo é permitido. No entanto, prossegue o narrador, os aldeões haviam exorcizado os legumes e os animais mortos; também não vão tolerar o “riot of unreason” [motim de irracionalidade] (p. 96). E, assim, o navio amotinado rodopiou uma, duas, três vezes e afundou, junto com sua tripulação dionisíaca.

Contudo, quando estava afundando, o Senhor da Folia pegou o pudim de Natal que ainda flutuava e o jogou em direção à praia. Depois, também afundou.

Na manhã seguinte, antes da aurora, quando as crianças acordaram para orar na escuridão fria e colocaram os pés nos sapatos frios, descobriram, para seu encantamento e júbilo secreto, uma uva passa do tamanho do dedão.

Assim termina o conto. Em 1985, John Haffenden publicou o livro *Novelists in interview*, no qual começa o capítulo sobre Angela Carter afirmando: “O termo ‘mágico realista’ bem poderia ter sido inventado para descrever Angela Carter” (p. 76). Haffenden justifica a afirmativa dizendo que o talento de Carter pelo fantástico chocante, ao recorrer engenhosamente ao folclore e ao conto de fadas, faz com que ela invoque lugares fabulosos que têm propósitos nítidos sobre os caminhos de homens e mulheres reais e sobre as instituições que condicionam suas respostas e controvérsias. Suas obras de ficção seriam, assim, parábolas de poder, desejo e sujeição.

Quando ele pergunta a Carter sobre as figuras que ela colocaria no alto de seu panteão, ela menciona Gabriel Garcia Márquez e Alejo Carpentier. Sobre o realismo mágico, ela diz que Márquez tem o folclore e a cultura rural colombiana, Salman Rushdie tem os shamãs, mas que ela, na Inglaterra, tinha que

inventar muito mais, pois ali não há uma classe camponesa iletrada e supersticiosa com uma rica herança de matéria ficcional abstrusa.

No entanto, percebe-se que em “The ghost ship” ela encontra esses fantasmas do passado inglês e escava as tradições pagãs do Natal com a finalidade de criticar o totalitarismo puritano. Sem querer fechar a questão sobre se há um “realismo mágico britânico”, gosto de pensar na obra de Angela Carter como uma representante daquilo que Carpeaux (s/d) define como realismo mágico: uma tendência estilística em muitos contemporâneos diferentes e isolados, corrente que desemboca numa corrente ou em várias correntes de literatura fantástica.

Para Carpeaux, a primeira descoberta dos realistas mágicos foi a de esquecidos estratos de consciência e religiões esquecidas debaixo da superfície civilizada. Temos aí o gosto pela abordagem de temas relacionados a populações rurais, bruxaria, folclore.

Hegerfeldt (2002) ressalta que é típico da ficção realista mágica adotar um ponto de vista marginalizado, periférico ou *ex-cêntrico*, partindo da perspectiva do oprimido e enfatizando sua visão de mundo como uma alternativa válida ao olhar dominante. No conto carteriano, esse olhar dominante é o puritano, que coloca à margem os costumes ancestrais, reprimindo os sonhos dos habitantes.

O mundo mágico invade literalmente o texto, na forma dos três navios fantasmas. Temos aqui a “metáfora literalizada” que Hegerfeldt (2002, p. 69) aponta como uma das técnicas do realismo mágico: um movimento do abstrato para o concreto, do figurado para o literal, da palavra para a coisa. Assim, os navios são a própria literalização dos prazeres que o puritanismo reprime.

O próprio mundo do carnaval observado no texto faz parte dessa *ex-centricidade* presente no realismo mágico: nas palavras de Hegerfeldt, uma “afiliação ao mundo do entretenimento e do carnavalesco” (2002, p. 72).

Dessa forma, quebram-se aqui as fronteiras: o sagrado e o profano vêm juntos na carnavalização carteriana e juntos conde-

nam a repressão e a censura, daquela época e dos dias de hoje.

O Velho Mundo traz os elementos ancestrais pagãos (guirlandas, mastros de dança, visgo) e também as canções de Natal mais recentes do século 19, e paradoxalmente representa aqui o universo do oprimido. Os puritanos (a perspectiva dominante) pensaram em construir a partir do zero (a folha branca como a neve), mas Carter mostra que isso não é possível. Haverá sempre um texto no subsolo. A uva passa no chinelo das crianças mostra o triunfo da imaginação mesmo nas piores circunstâncias. A explosão é a energia dionisíaca que não pode ser contida.

Todos os prazeres reprimidos (a bebida, a comida e a dança) estão sintetizados nesse pequeno grão no sapato, o que nos faz lembrar a ervilha da história “A princesa e a ervilha” de Andersen. Mas essa já é uma outra história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARPEAUX, O. M. *Tendências contemporâneas na literatura: um esboço*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CARTER, A. The ghost ships: a Christmas story. In: Carter, A. *American Ghosts & Old World Wonders*. Londres: Vintage, 1994 [1993]. p. 89-97.

CLAPP, S. Introduction. In: Carter, A. *American Ghosts & Old World Wonders*. Londres: Vintage, 1994 [1993], p. ix-xi.

HAFFENDEN, J. Angela Carter. In: *Novelists in interview*. Londres: Methuen, 1985. p. 76-96.

HEGERFELDT, A. Contentious Contributions: Magic Realism Goes British. *Janus Head Journal*, Pittsburgh, v. 5, n. 2, p. 62-86, fall 2002. Disponível em: <http://www.janushead.org/5-2/hegerfeldt.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2011.

HUBERT, M. "Christmas Costumes in Bronte Country". *The Christmas Archives*. 1997. Disponível em: <http://www.christmasarchives.org/bronte.html>. Acesso em: 11/11/2011.

LEMAY, L. (Ed.). *An Early American Reader*. Washington D.C.: United States Department of State, 1988.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.



## **RESGATANDO MITOS E CONTOS DE FADAS: UMA LEITURA DE *LUKA E O FOGO DA VIDA*, DE SALMAN RUSHDIE**

Fernanda Aquino Sylvestre

Salman Rushdie, autor britânico de origem indiana, discute, poeticamente, em sua segunda obra infanto-juvenil *Luka e o Fogo da Vida* (2010), o modo como as pessoas percebem o mundo contemporâneo e lidam com os desafios da vida. Para tanto, Rushdie mescla, no romance citado, cenas que poderiam ser reais, comuns no cotidiano de qualquer garoto de doze anos como Luka, com um mundo mágico, mitológico, repleto de fantasia. O escritor ressalta, em sua narrativa, a importância do contador de histórias, como aquele que se faz responsável pelo resgate do passado, de mitos, lendas e tradições orais, tornando-os vivos no presente, não os deixando morrerem.

Em *Luka e o Fogo da Vida*, o autor usa, como recurso para a construção da narrativa, elementos dos contos maravilhosos. No entanto, Rushdie não segue o padrão tradicional de contos como “A Bela e a Fera”, “Chapeuzinho Vermelho”, entre outros. O escritor alia elementos dos contos maravilhosos a elementos do mundo contemporâneo. Luka, o protagonista da narrativa, entra para o mundo mágico e tem que lidar com uma espécie de videogame, em que precisa vencer níveis crescentes de dificuldades. A cada etapa vencida, ele ganha vidas e, caso falhe, perde-as. Em sua busca pelo Fogo da Vida, o menino é ajudado por personagens mágicos e misteriosos, como um casal de Patos Elefantes que o guia pelos labirintos do Rio Tempo, o fantasmagórico Ninguém-pai, uma espécie de avatar de Rashid Khalifa, pai de Luka; e, principalmente, por Soraya, uma

princesa autoritária, conhecida pela alcunha de Insultana, por seus atos desrespeitosos, e que voa no tapete do lendário rei Salomão.

O propósito deste artigo é mostrar como o autor contemporâneo Salman Rushdie resgata os elementos míticos e a estrutura dos contos de fadas e os revitaliza, utilizando novas estratégias narrativas condizentes com a realidade do mundo contemporâneo. Rushdie funde o maravilhoso ao racionalismo moderno, aos elementos de massa, à tecnologia avançada dos tempos atuais. Assim como nos contos maravilhosos, sua história parte de uma ausência, de um afastamento e chega a um final feliz após muitas provas serem ultrapassadas com auxílio de elementos mágicos.

É importante ressaltar que o maravilhoso é definido neste artigo como o gênero literário em que a existência do sobrenatural é aceita desde o início da história sem hesitação ou falta de credibilidade por parte dos personagens e, como consequência, por parte dos leitores. A definição tomada nesta análise do romance de Rushdie está alicerçada na teoria de Todorov (1992), para quem o maravilhoso, povoado de elementos sobrenaturais como fadas, fantasmas, varinhas e poções mágicas, transmutações entre seres, objetos e acontecimentos transgressores das leis naturais, opõe-se ao estranho e ao fantástico. Todorov define, por sua vez, como estranhas, obras cujos personagens, ações e temas apresentam-se como incomuns, mas que, com o desenrolar da história, são explicados, desfazendo a possibilidade da ocorrência do sobrenatural. Para o estudioso, o gênero fantástico estaria no limiar entre o estranho e o maravilhoso e seria um gênero efêmero, durando apenas o tempo da hesitação

[...] comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem deriva ou não da realidade, tal como esta se apresenta para a opinião comum. Ao final da história, o leitor, quando não a personagem, toma uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (Todorov, 2001, p. 65)<sup>25</sup>

<sup>25</sup> “[...] común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la realidad, tal como ésta existe para la opinión común. Al

Feitas as devidas explicações sobre o entendimento do termo maravilhoso neste artigo, passaremos às considerações acerca do contemporâneo de Rushdie e suas relações com o maravilhoso.

Ao lermos as obras de Rushdie, como *Luka e o Fogo da Vida*, podemos observar traços da literatura dita pós-moderna, como o uso abusivo da intertextualidade, o resgate do passado como forma de crítica, o aproveitamento dos signos da cultura de massa, o emprego da linguagem culta, formal, misturada ao uso da coloquial.

No modernismo, a literatura buscava o passado para superá-lo, por meio da ruptura. Buscava-se o novo, a quebra das estruturas clássicas. A paródia era utilizada como forma de criticar esse passado. No pós-modernismo há uma retomada de elementos do passado, tais como os mitos, romances históricos do século XIX e as formas clássicas, que convivem com formas do presente, como os elementos da cultura de massa, da tecnologia. Se no modernismo a paródia prevalecia nos textos, no pós-modernismo o pastiche é dominante. Não há, no pós-modernismo, necessidade de reagir contra o que está *ultrapassado*, buscar o novo. A narrativa pós-moderna é criada a partir de

[...] todos os outros textos e palavras com que deparam [...] A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso contro-

---

final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución, y por ello se alejan de lo fantástico”.

le; a linguagem opera através de nós. (Harvey, 2001, p. 53-54)

O ecletismo presente nos textos pós-modernos está relacionado com o processo intertextual, ou seja, aquele que prevê ser todo discurso parte de uma história de discursos e também continuação de discursos anteriores, trazendo explícita ou implicitamente marcas de outros discursos e sendo passível de ser enxertado em novos discursos.

Compagnon (1999) abordou o fato de não se ter mais nada novo para “falar”. Dessa forma, o pós-modernismo, por meio do uso da intertextualidade, encontra um viés para marcar o eterno, o que já foi dito.

Bakhtin (1981) afirma que todo texto possui sempre um sentido plural. O discurso, para o estudioso, é entendido como um mecanismo dinâmico do qual nenhum vocábulo pode ser compreendido em si mesmo, pois todos os textos de um texto estão inseridos em situações diversas, em diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais. Dessa maneira, o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica. Todo texto absorve e transforma outro texto.

Barth (1967), em “The Literature of Exhaustion”, afirma que toda obra de literatura é citação, intertextualidade infinita de outra e que a literatura do alto modernismo está esgotada.

De acordo com as ideias de Barth, contrastando com a literatura clássica e moderna, baseada no símbolo, totalizadora, a literatura pós-moderna é fragmentada, polissêmica. É uma literatura em que predomina a arte como mercadoria, a informação, a troca do livro pelo computador, a coexistência do narcisismo exacerbado e do esvaziamento da subjetividade.

O texto pode, como se percebe, embutir um texto em outro ou dissolver um texto em outro. Dessa forma, o pastiche é a modalidade essencial de discurso pós-moderno. A heterogeneidade do texto estimula o leitor, como receptor, a produzir uma significação não unívoca, não estável. Produtores de texto e receptores participam, então, da produção de significações, de sentidos. O produtor cria fragmentos, deixando aberta aos

consumidores a recombinação deles. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor, mostrando que não há um discurso único, mas um embricamento de discursos que, posteriormente, serão incorporados a novos discursos.

Rushdie, ao escrever *Luka e o Fogo da Vida*, vale-se de elementos da cultura de massa, como o videogame. No romance, Luka é filho de Rashid Khalifa, um famoso contador de histórias, porta-voz entre o seu mundo e o da magia. Aparentemente, Luka é um menino comum, todavia, com o desenrolar da narrativa, mostra-se poderoso, portador de dons extraordinários, capaz de materializar seus desejos. Um dia, ao passear com o pai, vê um circo e pede para assistir ao espetáculo. Khalifa o proíbe, contando ao filho o triste destino dos animais circenses que sofrem maus-tratos de seu dono, Capitão Aag. Luka amaldiçoa o circo e este pega fogo. Por esse motivo, Aag vinga-se do menino condenando Rashid a desaparecer paulatinamente, por meio de seus poderes mágicos. A única chance de Luka salvar o pai é encontrando o Fogo da Vida, localizado no Mundo da Magia. Ao adentrar o mundo mágico, o garoto é obrigado a conviver com personagens sobrenaturais e heroicos.

O fato de Rushdie tomar o videogame, um elemento da cultura de massa, como motivador de sua história, torna seu texto ágil, como em um jogo, e atrativo para o universo infanto-juvenil. A história, embora utilize elementos da contemporaneidade, como o videogame, retoma mitos e lendas do passado, por exemplo, a Esfinge (representada no texto pela figura de um charadista, o Velho do Rio); o rei Salomão e diversos heróis e mitos antigos. A essas referências do passado misturam-se personagens mais recentes do universo pop, como os Beatles e Angelina Jolie.

O *videogame* tem um papel primordial no romance, funcionando como uma metáfora da superação. Rashid Khalifa encorajava o filho a jogá-lo, no mundo real, e orgulhava-se, dizendo: “Veja como ele está desenvolvendo bem a coordenação mão-olho, e resolvendo problemas também, decifrando charadas, superando obstáculos, escalando níveis de dificuldade para adquirir habilidades excepcionais” (Rushdie, 2010, p. 18).

Khalifa sabia que um dia seu filho poderia precisar dessas habilidades não só no mundo real, mas, sobretudo, no da magia, mundo por ele criado e materializado em suas histórias. O pai de Luka incentivava a criatividade e a imaginação do filho, pois acreditava que a fantasia era essencial para manter vivas as histórias, o passado.

A mãe de Luka, Soraya, por sua vez, não compartilhava as ideias do pai, funcionando como um contraponto da fantasia, uma metáfora da realidade. Soraya implicava com o marido, alertando-o:

São habilidades inúteis [...] O mundo real não tem níveis, só dificuldades. Se ele cometer um erro por descuido no jogo, tem outra chance. Se cometer um erro por descuido numa prova de química, tem nota abaixo da média. A vida é mais dura que videogames. É isso que ele precisa aprender e você também. (Rushdie, 2010, p. 28).

Rushdie traz à tona uma discussão bastante atual, a do papel das tecnologias na vida das crianças e adolescentes, mostrando que *videogames* podem ser bastante úteis para o desenvolvimento mental e motor (como acredita Khalifa), mas adverte que cuidados devem ser tomados, conforme pondera Soraya.

Na vida de Luka, o *videogame* do mundo da fantasia salvará a vida de seu pai no mundo real, assinalando a possibilidade de se resolverem problemas “reais”, usando a criatividade, a imaginação.

Somente quando Luka vence todos os níveis do mundo mágico e se apossa do Fogo da Vida, consegue evitar a morte de seu pai e se livrar da culpa de quase tê-lo matado. A força da palavra é ressaltada na história de Rushdie, pois, por meio dela, Luka materializa sua maldição (causadora da quase morte de seu pai).

Após receber a seguinte mensagem de Aag, Luka entende que a praga rogada contra o circo havia sido respondida com o Grande Sono, ou melhor, com um estado de dormência que deixava Rashid cada vez mais fraco e fortalecia Ninguém-pai:

Horrenda criança de língua negra. Nojento menino bruxo, pensou que eu não fosse revidar o que você me fez? Pensou, vil infantil feiticeiro, que eu não poderia lhe dar prejuízo mais grave do que deu a mim? É tão vaidoso, tão tolo, píffio meio litro de maldição, que pensou que era o único bruxo da cidade? Lance uma praga que não pode controlar, ó incompetente mago pigmeu e ele voltará para bater direto na sua cara. Ou, nesta ocasião, num ato de vingança talvez mais satisfatório, se abate sobre alguém que você ama. (Rushdie, 2010, p. 25)

A palavra, de acordo com Rushdie e com a tradição oriental, é poderosa. Em *Luka e o Fogo da Vida*, além de ser capaz de materializar desejos (no caso, as pragas rogadas), a palavra é, ainda, capaz de manter o passado vivo por meio das histórias. Nas palavras de Rashid, os mitos só existem no mundo da magia e só serão lembrados se as histórias continuarem a ser contadas. Salvar Rashid Khalifa não significava, portanto, salvar simplesmente uma vida, mas recuperar o passado por meio do contar histórias. Luka vence o jogo pela inteligência e pela palavra, pelo poder de convencimento, esclarecendo aos seres mitológicos, aos deuses e ogros, entre outros seres sobrenaturais, que o mundo por eles habitado na verdade é o mundo de Rashid:

Ele é que montou esse mundo assim, que deu sua forma e suas leis, e ele que trouxe vocês todos para isto aqui, porque ele aprendeu sobre vocês, ensinou sobre vocês [...] E eu conheço este Mundo, provavelmente por isso é que fui capaz de tropeçar para a direita e dar um passo à esquerda e chegar até aqui – porque eu ouvi falar dele a minha vida inteira, na forma de histórias na hora de dormir e sagas no café da manhã e contos à mesa de jantar [...] a simples verdade é que, se eu não levar o Fogo da Vida para ele antes que seja tarde demais, não é só ele que vai chegar ao fim [...] E na pior das hipóteses vocês vão desaparecer completamente, puf! Como se nunca tivessem existido, porque, vamos falar francamente, quantas pessoas além de Rashid Khalifa se dão de

fato o trabalho de conservar a história de vocês hoje em dia? (Rushdie, 2010, p. 175)

Luka reforça suas palavras, afirmando, ainda, que apenas as histórias tornam os mitos, heróis e monstros “reais”. De acordo com Luka, quando uma história é bem contada, as pessoas passam a acreditar nos seres e fatos sobrenaturais que fazem parte dela, bem como nos mitos do passado. No caso dos mitos e deuses, essa crença não é a mesma dos tempos remotos, em que eram adorados, mas uma crença com um poder magnético capaz de alegrar os ouvintes desejosos por histórias que nunca tenham fim. Luka conclui suas palavras alertando aos deuses, mitos e seres sobrenaturais que a única pessoa capaz de dar imortalidade a eles é Rashid Khalifa: “Meu pai pode fazer as pessoas esquecerem que elas esqueceram vocês e começarem a adorar vocês de novo, se interessarem por tudo o que vocês andaram aprontando, desejando que vocês nunca acabem” (Rushdie, 2010, p. 276).

Observamos, pelo exposto anteriormente, que Rushdie escreve sua narrativa privilegiando o maravilhoso. Embora a história de Luka esteja repleta de personagens e fatos sobrenaturais, o leitor não hesita diante deles, aceita-os. A inovação do romance do autor indiano reside no fato de conseguir combinar elementos do gênero maravilhoso com elementos da cultura de massa, valendo-se, por exemplo, do *videogame* como fio condutor da ação da narrativa. Rushdie também inova ao incorporar o universo pop e uma linguagem que mescla momentos coloquiais com momentos formais.

O escritor faz uso do universo pop para chamar atenção do leitor contemporâneo, colocando atores, por exemplo, ao lado de figuras históricas, conforme notamos no excerto a seguir: “Que todos os seres humanos, Napoleão Bonaparte, por exemplo, ou o imperador Akbar, ou Angelina Jolie, ou seu pai, podem simplesmente voltar ao nada quando eles forem embora?” (Rushdie, 2010, p. 41).

O maravilhoso também é valorizado, no romance, por meio da intertextualidade. Na maioria das vezes, ela é empregada para

resgatar o passado dos personagens da história, de objetos mágicos ou fatos da narrativa. Rushdie, entre muitas outras citações, menciona Ozymandias, o rei Salomão e seu tapete voador, a Esfinge, o Gênio da Lâmpada, a Bela Adormecida, deuses da mitologia (Afrodite e Prometeu, por exemplo) e Sherazade.

Uma das mais interessantes relações intertextuais é a do velho do Rio, um charadista que faz lembrar a Esfinge de Gizé. Passar por um duelo de charadas com o Velho do Rio foi uma das etapas do jogo de Luka, vencida depois de muito treinar com o pai ao longo de sua vida. A charada que garantiu ao menino passar para a fase seguinte foi o famoso enigma da Esfinge. O garoto desafiou o Velho do Rio, apostando todas as suas vidas do jogo de *video-game*, perguntando ao charadista o que andava sobre quatro pernas de manhã, duas pernas à tarde e três pernas à noite. O Velho foi incapaz de responder a charada, fato imaginado por Luka, já que seu pai, criador do Mundo da magia, nunca se lembrava da resposta dessa charada. Por meio da intertextualidade, Rushdie retoma fatos e personagens históricos, verdadeiros e lendários, aguçando a curiosidade dos leitores por conhecê-los. Na maioria das vezes em que se vale do processo intertextual, Rushdie esclarece quem são as pessoas, os fatos e os objetos citados.

No momento em que o Velho do Rio aparece na história, Luka relembra as palavras do pai ao explicar-lhe que o monstro chamado Esfinge sentava-se às portas de Tebas, desafiando os viajantes que por lá passavam com um enigma que nunca era decifrado. Os perdedores foram punidos com a morte até o dia em que a charada foi decifrada e a Esfinge, por esse motivo, destruída.

Na contemporaneidade, observa-se que o aproveitamento dos contos maravilhosos ocorre como forma de subvertê-los, transformá-los, relê-los dentro de uma nova perspectiva, que rompe com os valores do passado, apresentando novos valores condizentes com a sociedade dita pós-moderna, em que já não faz mais sentido pensar-se no real e em grandes narrativas diante de um mundo repleto de simulacros, globalizado, povoado por excessivas informações.

Propp (1984, p. 25) faz uma análise estrutural dos contos

maravilhosos, considerando que eles apresentam grandezas constantes e grandezas variáveis. De acordo com o autor, o que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens.

Para esse estruturalista, nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as funções que ele determinou, mas a sequência das funções por ele determinadas seria sempre a mesma.

De acordo com Propp (1984, p. 31-60), as funções dos personagens seriam:

1. Um dos membros da família sai de casa (afastamento);
2. Impõe-se a um herói uma proibição (proibição);
3. A proibição é transgredida (transgressão);
4. O antagonista procura obter uma informação (interrogatório/descobrir algo);
5. O antagonista recebe informações sobre sua vítima (informação);
6. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ardil);
7. A vítima se deixa enganar, ajudando, assim, involuntariamente, seu inimigo (cumplicidade);
8. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (dano);
- 8-A) Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (carência);
9. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (mediação), momento de conexão;
10. O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação);
11. O herói deixa a casa (partida);
12. O herói é submetido a uma prova, a um questionário, a

- um ataque etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico (primeira função do doador);
- 13.O herói reage diante das ações do futuro doador (reação do herói);
  - 14.O meio mágico passa às mãos do herói (fornecimento – recepção do meio mágico);
  - 15.O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia);
  - 16.O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (combate);
  - 17.O herói é marcado (marca, estigma);
  - 18.O antagonista é vencido (vitória);
  - 19.O dano inicial ou a carência são reparados (reparação do dano ou carência);
  - 20.Regresso do herói (regresso);
  - 21.O herói sofre perseguição (perseguição);
  - 22.O herói é salvo da perseguição (salvamento, resgate);
  - 23.O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (chegada incógnito);
  - 24.Um falso herói apresenta pretensões infundadas (pretensões infundadas);
  - 25.É proposta ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil);
  - 26.A tarefa é realizada (realização);
  - 27.O herói é reconhecido (reconhecimento);
  - 28.O falso herói, ou antagonista, ou malfeitor é desmascarado (desmascaramento);
  - 29.O herói recebe nova aparência (transfiguração);
  - 30.O inimigo é castigado (castigo, punição, designação);
  - 31.O herói se casa e sobe ao trono (casamento).

Além dessas 31 funções, Propp (1984, p.77) também aborda o que denomina de “esferas de ação”. Para ele haveria as seguintes esferas:

1. Do antagonista (ou malfeitor), que compreenderia o

- dano, o combate e as outras formas de luta contra o herói e a perseguição;
2. Do doador (ou provedor), que compreende a preparação da transmissão do objeto mágico e o fornecimento do objeto mágico ao herói;
  3. Do auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou da carência, o salvamento durante a perseguição, a resolução das tarefas difíceis, a transfiguração do herói;
  4. A esfera de ação da princesa (personagem procurado) e seu pai, que compreende: a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento, o reconhecimento, o castigo do segundo malfeitor e o casamento.
  5. Do mandante, que compreende: o ensino do herói;
  6. Do herói, que compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento;
  7. Do Falso Herói, que compreende a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, as pretensões enganosas.

Daí pode-se concluir que existem, nos contos, sete personagens básicos, fundamentais. De acordo com Propp (1984), haveria três possibilidades de se repartirem estas esferas entre os personagens do conto maravilhoso, a saber: a esfera de ação, – que corresponde exatamente ao personagem –, a existência de um único personagem ocupando várias esferas de ação, ou uma única esfera de ação se dividindo entre vários personagens.

O estudo de Propp é válido como um ponto de partida para se analisarem os contos maravilhosos no que tange a sua estrutura, pois

[...] ele não pretendia realizar uma descrição dos procedimentos poéticos propriamente ditos, mas descobrir a forma específica do conto de magia en-

quanto gênero, pra encontrar, conseqüentemente, uma explicação histórica para a sua uniformidade (Mielietinski, 1984, p. 145).

Propp tinha o propósito de evidenciar invariantes, ou seja, elementos sempre presentes no conto maravilhoso. Com seus estudos pôde concluir que os contos têm uma origem comum que se relaciona às práticas comunitárias dos povos primitivos. Essas práticas associam-se aos rituais de iniciação e às representações da vida após a morte.

O escritor indiano segue a estrutura proposta por Propp (1984), apresentando uma situação introdutória (a maldição de Luka e as conseqüências dela para Rashid Khalifa); o aparecimento de um problema (a possibilidade da morte do pai de Luka); a busca por uma solução (Luka adentra o Mundo Mágico a fim de encontrar o Fogo da Vida, único elemento capaz de salvar seu pai); a submissão a uma prova (Luka joga uma espécie de *videogame* em que precisa vencer fases para chegar ao local onde está guardado o Fogo da Vida); a conquista da prova (Luka passa por todas as fases do jogo); o castigo recebido pelo malfeitor (desaparecimento de Aag) e o final feliz (Luka salva o pai e volta para perto de sua família).

Alguns valores ideológicos, que também são constantes nos contos maravilhosos, estão presentes no livro de Rushdie. Há uma preocupação com a sobrevivência do indivíduo e com valores éticos (caridade, solidariedade, proteção dos animais). Está presente, ainda, uma nítida separação entre bem/mal, certo/errado, bonito/feio. Outro fator a ser considerado é o bom ser sempre recompensado; e o mal, sempre castigado. O inteligente e esperto sempre vence o arrogante, o prepotente. Aquele que muito ambiciona, acaba por ser castigado e perde tudo o que conquistou ou, ainda, não consegue obter o que tanto almejava.

No romance em estudo, assim como nos contos maravilhosos, os mais velhos sempre possuem um poder maior, uma sabedoria mais profunda. Aos mais novos cabem tarefas a serem vencidas ou cumpridas. Também nota-se haver uma ordem

natural controladora dos seres e coisas. Caso essa ordem seja perturbada, algo ruim acontece.

O romance em análise está povoado pelo sobrenatural, pelo maravilhoso e também pelos mitos, e é preciso entender a função que esses elementos têm na narrativa de Rushdie, uma vez que seu romance parece subverter as funções originais deles. O escritor procura desmascarar os jogos de poder e de dominação que permeiam os modelos de comportamento e de relacionamento estabelecidos por uma determinada cultura. Por isso, prefere trabalhar com linguagens cristalizadas pela tradição arcaica, com os mitos, os contos de fadas e os contos orais encontrados nas mais diversas culturas. As referências míticas e históricas são “tomadas” pelo autor com a intenção de desmascarar usos e costumes da sociedade que está criticando. No caso do romance estudado, são criticados alguns comportamentos da sociedade, como os maus-tratos a animais circenses e o abandono de elementos do passado, da tradição oral, do papel do contador de histórias.

A partir do momento em que o homem pós-moderno percebe as grandes narrativas como sistemas ideológicos de adesamento e dominação para que um grupo de indivíduos possa ter privilégios sobre outros, ele vai construindo o seu questionamento existencial e retomando, como consequência dessa inquietação diante da existência, os tempos míticos, o onírico, o fantástico e o maravilhoso, não como forma de fantasiar, sonhar, mas para “descobrir” as verdades que não se apresentam claramente a ele. O fato de mesmo os escritores pós-modernos trabalharem com mitos e discursos da História mostra que os grandes relatos continuam sendo importantes na interpretação que o homem contemporâneo faz do universo e do ser. Os escritores, artistas, filósofos, pensadores, ao adotarem uma perspectiva pós-moderna, vão empreender uma crítica do papel dos grandes relatos na sociedade e no relacionamento humano, levando as pessoas a questionarem a realidade vigente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Problemas da obra de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARTH, J. The literature of exhaustion. *The Atlantic*, Boston, V. 220, n. 2, p. 29-34, ago. 1967.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

MIELIETINSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. de Jarna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RUSHDIE, S. *Luka e o Fogo da Vida*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. Lo extraño y lo maravilloso. In: ROAS, D. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.



## A NARRATIVA CONTRA-HEGEMÔNICA DE MIA COUTO: VERTENTES DO REAL- MARAVILHOSO EM LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Flavio García

Não é objetivo, neste espaço, discutir conceitos relativos a estratégias de construção narrativa, partindo-se do pressuposto de que, em linhas gerais, reconhece-se que a narrativa ficcional se constrói a partir da seleção consciente, por parte do autor, de determinadas estratégias discursivas. As estratégias de construção narrativa do Real-maravilhoso, que aqui se vão tomar por paradigma teórico, advieram da crítica literária hispano-americana. Recorreu-se, para tanto, às proposições de Alejo Carpentier (1966, 1987 e 1987a), à sistematização de Irlemar Chiampi (1980) e a estudo de Bella Józef (2006). Entre as narrativas miacoutianas que poderiam ilustrar a discussão, elegeram-se *A varanda do frangipani* (2007) e *Vinte e zinco* (2004).

Aludindo às “maravilhas”, em sentido lato, que ele próprio experienciara em viagens pela América, Carpentier assim se refere à ressignificação dos *mirabilia* ameríndios: “aproximar aquela maravilhosa realidade recém-vivida à exaustiva pretensão de suscitar o maravilhoso que caracterizou certa literatura europeia nestes últimos trinta anos. Aquele maravilhoso, revivido através dos velhos clichês da Floresta de Brocelianda, dos Cavaleiros da Távola Redonda, do feiticeiro Merlin e do Ciclo do Rei Artur” (1966).

O escritor cubano assume, desse modo, sobre os elementos telúricos, um olhar com lentes europeias, vendo, contudo, de dentro, e não de fora, ainda que sob o prisma do outro. Portan-

to, admitindo-se que, nesse Prefácio, Carpentier expresse sua poética, pode-se identificar, em seu projeto, uma (re)visitação às tradições do Maravilhoso Medieval.

Adiante, ele tenta definir o que, para si, fosse o Maravilhoso, e apresenta as condições necessárias para a sua consumação:

[...] o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. (1966)

Em ensaio no qual, de certa maneira, amplia e amplifica o Prefácio anteriormente referido, Carpentier retoma as experiências “maravilhadas” que tivera:

[...] durante minha permanência no Haiti, ao estar em contato cotidiano com alguma coisa que poderíamos chamar o *real maravilhoso*. Pisava eu uma terra onde milhares de homens que ansiavam por liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto dessa fé coletiva produzir um milagre no dia da sua execução. [...] A cada passo encontrava o *real maravilhoso*. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio exclusivo do Haiti, mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se chegou a estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. O real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do continente e deixaram sobrenomes que ainda são usados. (1987a, p. 141-142)

Ao retomar sua experiência, Carpentier toma o cuidado de vincular os *mirabilia* a que se refere à realidade cotidiana

autóctone, apontando-os como traços comuns da terra e sua gente. Reafirma a relação do maravilhoso com a fé, exemplificando com um “milagre”. E termina por estender a vivência local a toda a América, a partir de aspectos comuns na história do continente.

Ainda nesse ensaio, o escritor correlaciona manifestações folclóricas indígenas a manifestações europeias e chega, mesmo, pela via do religioso, a aproximar Cuba, Haiti e Venezuela da velha mãe África, mesmo que a este continente não se refira explicitamente:

Enfocando outro aspecto da questão, veríamos que, enquanto na Europa ocidental a dança folclórica, por exemplo, perdeu todo o caráter mágico ou invocatório, rara é a dança coletiva, na América, que não possua um profundo sentido ritual, criando-se em torno dela todo um processo de iniciação: como nas danças da *santería* cubana, ou a prodigiosa versão negra da festa do Corpus, que ainda pode ser vista no povoado de São Francisco de Yare, na Venezuela. [...]

De Mackandal, o americano, [...] ficou toda uma mitologia, acompanhada de hinos mágicos, conservados por todo um povo, que ainda são contados nas cerimônias do *Vodu*. (1987a, p. 142)

Em conferência proferida em 1975, Carpentier torna a tratar do real maravilhoso: “eu falo de real maravilhoso quando me refiro a certos fatos que aconteceram na América, a certas características da paisagem, a certos elementos que têm alimentado a minha obra” (1987, p. 123). E completa: “o real maravilhoso, que eu defendo, e que é o nosso real maravilhoso, é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (p. 125). A seguir, adverte: “como poderia deixar de ser real maravilhoso o universo americano, se temos consciência de certos fatores muito interessantes com os quais é preciso contar?” (p. 125). Para ele, enfim, “a história do real

e do insólito na América [...] manifesta-se em fatos” cotidianos (p. 126).

Irlemar Chiampi recupera as proposições de Carpentier e tenta sistematizá-las, problematizando, de início a escolha do adjetivo “maravilhoso” em lugar de “mágico” para compor a nomeação do gênero: “Realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (‘mágica’) da realidade” (1980, p. 19). Para ela, tratava-se de uma “tendência a amalgamar o realismo e a fantasia” (p. 24). Logo, “os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social perdiam o impacto inicial devido a um simbolismo estereotipado; as boas intenções de denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia ‘exploradores vs. Explorados’” (p. 20). Era, então, hora de “experimentar outras soluções técnicas para constituir uma imagem plurivalente do real” (1980, p. 21).

Para a estudiosa, “a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real” (1980, p. 21). No entanto, “esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado com a magia” (p. 19). Chiampi via nisso uma “tendência a amalgamar o realismo e a fantasia” (p. 24), manifestada, por exemplo, nas obras de Borges, “como resultado da convergência das duas vertentes da ficção hispano-americana que a tradição mantivera isoladas: a realista, de origem colonial, mas fixada no Oitocentos, e a mágica, que remonta a Colombo e aos cronistas da Conquista” (p. 24).

A distinção que ela faz entre Fantástico, gênero contíguo, e Real-maravilhoso, a partir da presença do insólito nesses dois tipos de estratégias narrativas, seus efeitos de recepção e sua consequente função, é bastante elucidativa. Primeiro, a respeito do Fantástico, observa:

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis [...] se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvil”. (1980, p. 56)

E, comparando-o ao Real-maravilhoso, contrapõe o seguinte:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégesis e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (1980, p. 59)

Portanto, acompanhando o raciocínio da estudiosa, no Real-maravilhoso, o prodígio não substitui o real; ao contrário, o verossímil romanesco “legítima” o discurso “como sobrenatural” e, reciprocamente, os *mirabilia* são lidos como *naturalia*, e estes como *mirabilia*. Chiampi vê nisso o “resgate de uma imagem orgânica do mundo” (1980, p. 61). Segundo ela, “o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal”

(p. 61). Não se verificam, desse modo, o espanto, o desconcerto das personagens ou do narrador diante do evento insólito. Ele é aceito e incorporado com naturalidade ao plano diegético, sem marcas de modalização distintiva.

Desprovido do efeito da dúvida, tão caro e necessário ao Fantástico, o Real-maravilhoso cumpre melhor sua função histórica e social. Assim, conforme Chiampi,

[...] o realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “Heimliche”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia. [...] O realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor.

A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualmente. (1980, p. 69)

Pode-se dizer que, tendo por referência a produção latino-americana: “A obsessão pela designação dos objetos naturais e os fatos históricos que carecem de registro verbal, presente em boa porção de romancistas do realismo maravilhoso, significa também o modo dilemático e barroco de interpretar uma sociedade mergulhada em violentos contrastes sociais e brutais anacronismos econômicos” (Chiampi, 1980, p. 87).

Bella Józef, depois de passear panoramicamente por teorias do Fantástico, salienta que “nossa inadaptação frente à história, tomada no sentido lato de mecanismo dinâmico e irreversível, gera a fantasia mítica. Remetemos a uma supra-realidade de nossa insatisfação, nossa frustração. Um universo mágico

pode ser então criado. Esperança: utopia. Desengano: história” (2007, p. 189). Para ela, “a realidade se reconhece nas fantasias dos poetas e os poetas reconhecem suas imagens na realidade; desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana representa regresso e procura de uma tradição. Daí as obras contemporâneas serem abertas, realizando uma recriação do mítico” (p. 189-190).

A estudiosa envereda pelas sendas da linguagem literária e atesta que

[...] no interior da metalinguagem se encontrará um mundo inversamente homólogo àquele recusado. Assim, quando tudo ainda está por ser dito na América hispânica, o escritor manifesta uma linguagem que deseja criar personagens e, através destes, o mundo.

A evidência da falta de linguagem própria faz com que haja uma desestruturação da linguagem, uma exploração e descoberta de suas possibilidades [...] Assim é que, ao desestruturarem a linguagem, os escritores transformam uma época e sua mentalidade, propondo a linguagem como fator de renovação e reelaboração da vida e de uma comunidade; haverá a procura de uma linguagem que possa conter toda a realidade do homem. (2007, p. 191)

É falando dessa procura de uma linguagem que contenha toda a realidade que Bella Józef introduz a discussão acerca do realismo mágico, advertindo, contudo, que “o conceito de realismo mágico não pode abarcar toda a narrativa que se afaste dos cânones mais restritos do realismo do século XX. [...] É uma narrativa em que a *relação* não é justificada pelo *reflexo* do mundo referencial” (2007, p. 192). Assim, em suas incursões, recorre, inevitavelmente, a Alejo Carpentier e comenta que “o método de trabalho de Carpentier é *criação* a partir de uma *tradição* (investigação histórica) para a fundação de uma consciência americana, autônoma, síntese de diversas culturas” (p. 193). Ainda segundo ela, “para Carpentier, em suma, os

elementos míticos primitivos são as forças autênticas do americanismo” (p. 194). Resumidamente, a estudiosa diz que, “sem perder a ilusão de realidade, o subjetivismo lírico dá um sentido mítico à palavra: a imagem real é desestruturada pelo realismo mágico e a potencialidade das forças irracionais” (p. 195).

Nessa “nova” literatura, afirma ela:

O irreal se transforma em real, o mundo criado pelo artista, partindo (ou não) da experiência de uma realidade anterior, referencial, é ampliado, tornando-se, ao mesmo tempo, mais real e mais imaginário. A imaginação sobrepõe-se à razão ordenadora, no retorno a um caos primitivo em que seres se revelam as forças potenciais do instinto.

O termo “mágico” serve para distanciar o observador, que descreve o sobrenatural de uma perspectiva europeia e para a compreensão dos europeus. O hispano-americano não se situa no ponto em que o “milagre” é justificado pela reflexão ou em que a consciência realiza o distanciamento entre observado e observado. (2007, p. 196)

Após um novo passeio, então não panorâmico, pelo Fantástico, incursionando pela obra de alguns escritores latino-americanos – brasileiros e hispânicos –, ela retoma a questão do realismo mágico a propósito de conclusão, e remata:

O mito e a magia introduzem-se na realidade cotidiana das obras [...]; o texto não tem de traduzir a verdade do autor, mas sua própria verdade. A obra “é produção de verdade e processo de conhecimento”. Quer recriar a realidade palpitante do homem americano, recobrando-a como verdade e existência. Recria uma realidade mágica, redescobre um mundo mágico oculto. Tanto as tradições, os mitos e as lendas como a indagação da realidade profunda do homem americano universalizam a problemática da ficção atual: destruição da barreira entre real e fantástico. Tenta fornecer nova imagem do homem e do mundo, en-

fatizando a expressão dessas novas relações. [...] Necessita da integração entre narrador-mundo-leitor e implica numa atitude subjetivista do narrador. O novo romance hispano-americano recorre à fantasia como integradora de elementos, com o propósito de alterar a ordem do real e captar suas essências com um sentido absoluto. (2007, p. 215)

Em suma, “o autor contemporâneo procura uma realidade mais profunda e ambígua, uma dimensão transcendental da realidade que se quer total. O desvendamento das raízes míticas e das formas mágicas, anuladas pela contenção da lógica convencional, dá lugar a uma visão globalizante e primordial” (Józef, 2007, p. 220).

A literatura moçambicana, bem como as demais literaturas africanas de língua portuguesa, em sua expressão de identidade nacional, é muito jovem. Tomando-se como referencial de nascimento a data da independência do país, 25 de julho de 1975.

Para a literatura brasileira, por exemplo, tem-se comumente aceito como referência de expressão de nacionalidade, tanto em manuais didáticos quanto em muitas histórias literárias, o Romantismo, movimento que eclode no Século XIX, coincidindo com o momento da independência do país, ocorrida em 7 de setembro de 1822. Do Romantismo ao Modernismo, este já na primeira metade do Século XX, verifica-se a configuração amadurecida de uma expressão literária que reflete plenamente as questões nacionais brasileiras, como se pode exemplificar com *O Guarani*, de José de Alencar, publicado originariamente em 1857, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928.

As literaturas hispano-americanas, em suas expressões nacionais variadas, só encontraram eco no cenário internacional bem após a consolidação dos processos de independência, já na segunda metade do Século XX. Em torno da obra dos argentinos Jorge Luís Borges (1989) e Júlio Cortázar (filho de diplomatas, nascido em Bruxelas, 1914), do colombiano Gabriel García Márquez (1927) e do panamenho Carlos Fuentes (1928), na

década de 1960, deu-se o chamado *boom* da literatura hispano-americana. A narrativa desses escritores tem sido reunida pela tradição crítica sob a égide do insólito ficcional, nomeada ora de “fantástica”, “absurda”, “estranha”, “realista mágica ou maravilhosa”. O recurso às estratégias de construção narrativa próprias de um sistema literário não real-naturalista é o traço comum e genérico que as reúne.

Nessa perspectiva, falar em literaturas africanas de língua portuguesa equivale a falar das literaturas pós-coloniais. E, como expressões identitárias nacionais, seus modelos não puderam ser buscados nas metrópoles europeias – Portugal e Espanha, por exemplo –, senão que em ex-colônias cuja literatura nacional houvesse se firmado mundo a fora – Brasil e demais países da América Latina, igualmente por exemplo. A proximidade temporal do *boom* da literatura hispano-americana em relação às independências das ex-colônias portuguesas na África, entre elas Moçambique, nas décadas de 1960 e 1970, respectivamente, justificaria, por si só, que o modelo apropriado pelas literaturas africanas de língua portuguesa houvesse advindo do sistema não real-naturalista que dera unidade ao grupo hispânico, recorrendo a estratégias de construção narrativa comprometidas com a representação do insólito ficcional.

Os solos férteis de mitos, lendas e crenças autóctones, tal como houvera na América Hispânica, facilitou a emersão de narrativas cujo elemento principal, aos olhos do *outro*, do europeu e mesmo do norte-americano, parecesse estranho, extraordinário, sobrenatural, incomum, inesperado, inaudito. Os traços dispersos das identidades nacionais africanas, nas ex-colônias portuguesas, recolhidos e representados no monumento literário, exibiam um exotismo exagerado para as tradições culturais exógenas. Eram rituais de dança, feitiçaria, magia, bruxaria, incorporação, possessão. Era um trânsito, em mão dupla, entre mundos conhecido e desconhecidos pelo homem branco civilizado. Animais mitológicos faziam a ponte entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Mortos retomavam vida em corpos de vivos. Intervenções no destino do

homem, no futuro por vir. Predições, previsões, adivinhações. Ritos e rituais.

Passado o primeiro momento do pós-guerra de libertação, ultrapassado o micro *boom* das literaturas locais na década de 1980 – quando Pepetela, em Angola, e Mia Couto, em Moçambique, despontaram – e vencida a guerra civil que se instalara, a atitude contra-hegemônica voltava-se para a reunião de traços identitários tribais dispersos, numa atitude de resgate das tradições ancestrais, procurando (re)encontrar alguma unidade nacional possível.

Todavia, o cenário era bem realista. Havia o rescaldo das duas guerras – aquela primeira, contra o inimigo externo, e uma outra segunda, entre os próprios nativos –; o solo do país estava repleto de minas deixadas para trás; os aleijões andavam por todo lado espelhando as consequências das batalhas; viúvas e órfãos choravam aos cantos; a pobreza e a miséria grassavam em toda parte. Mas urgia, nesse cenário real-naturalista, fazer representar as imagens nacionais buscadas nas tradições, urgia recobrar os mitos, as lendas, as crenças, o folclore autóctones, mesmo que não uniformes. Era tarefa do artista, pintar a realidade com as cores locais.

A narrativa miacoutiana inscreve-se nessa perspectiva, sendo seu projeto, mesmo não assumido explícita e publicamente, (re)construir a nação. Mia Couto investe-se de historiador, folclorista, antropólogo, sociólogo, filólogo, hermenauta e faz de sua literatura um veio para deságue das tradições ancestrais. Em sua obra, sem abdicar do cenário maltratado pela colonização e pelas guerras, têm-se imagens de ritos religiosos próprios das práticas tribais. O mundo dos vivos dialoga com o dos mortos. As árvores sagradas florescem. Os animais mítico-mensageiros passeiam. Os rituais de magia, feitiçaria, bruxaria se realizam. O olhar do *outro* se depara com essa *outra* realidade que lhe parece estranha.

Valendo-se das figuras do assimilado – aquele que se deixou assimilar pela cultura do *outro* – e do retornado – aquele que esteve fora, geralmente na Europa, e, depois desse afastamen-

to, volta à sua origem sociocultural –, Mia Couto problematiza as perspectivas interna e externa frente aos traços identitários moçambicanos, advindos das tradições ancestrais, anteriores à efetiva ocupação portuguesa. Sua obra põe frente a frente, em diálogo quase nunca pacífico, o embate entre a cultura que emerge, porque fora submersa, e a cultura que se impusera, porque viera pela força do colonizador branco-europeu. São personagens branco-portugueses, assimilados nas práticas culturais locais; são personagens negro-moçambicanos, retornados depois de anos fora ou igualmente assimilados pela cultura do branco-português. Olhares invertidos, em diálogo. Culturas que se estranham, mas se completam. Realidade ôntica e real ontológico. Físico e metafísico. Empírico e metaempírico. Real-naturalismo e insólito.

Do conjunto da já vasta obra de Mia Couto, prestam-se a ilustrar essa apropriação das estratégias de construção narrativa real-maravilhosa, como vertente possível de expressão literária contra-hegemônica, *A varanda do frangipani*, publicado originariamente em 1996, e *Vinte e zinco*, de 1999. Nessas duas narrativas, o escritor moçambicano apresenta por cenário a guerra ou o pós-guerra, recorrendo a elementos telúricos que representam alguns traços dispersos das identidades nacionais, que ele recolhe, e, em ambas, tem-se a figura do moçambicano aculturado, assimilado pela cultura branco-europeia, ou do retornado, e, até mesmo, do português assimilado pela cultura local. São paradigmas para essa discussão o inspetor Izidine e o português Domingos Mourão, “rebatizado” Xidimingo pela gente da terra, de *A varanda do frangipani*; e o inspetor Lourenço, agente da PIDE<sup>26</sup>, e a portuguesa Irene, apresentada como louca e participante dos rituais religiosos da terra, de *Vinte e zinco*.

Em *Vinte e zinco* (2004), os acontecimentos são datados desde o dia 19 até o dia 30 de abril, tendo o 25 de abril, dia da Revolução dos Cravos em Portugal, como data central da narrativa, dividindo-a organicamente em pouco antes e logo depois

---

<sup>26</sup> Polícia Internacional de Defesa do Estado.

do fim da ditadura zalazarista. A narrativa desenvolve-se em torno da personagem Lourenço de Castro, inspetor da PIDE, que vive sob o medo paranoico das práticas religiosas dos nativos. Órfão do perverso Joaquim de Castro, também inspetor da PIDE, Lourenço encontra-se às margens da insanidade, relembrando e venerando a imagem do pai, que presenciara morrer, sem o ter socorrido. Sua tia materna, Irene, dá maiores razões ao seu descontrole, já que participa de rituais religiosos junto aos negros, e ele a censura por isso.

A narrativa começa com Lourenço de Castro chegando do serviço. O PIDE “arrasta-se para a casa de banho e lava as mãos. A água corre como se não bastasse um rio para o limpar” (Couto, 2004, p. 14). Ele quer se livrar das marcas deixadas pelo sangue dos negros que torturara. “O sangue vai gotinhando na bacia” (p. 14). Cansado, decide ir dormir, mas pede à mãe o pano, ao qual se abraça toda noite. Nas manhãs de todos os dias, depois que Lourenço acorda, sua mãe pega o pano sujo de baba, lava-o e põe-no a secar, mas nunca o encontra depois. Todos os dias o pano some. Quem lhe desvenda o mistério do sumiço dos panos é Jessumina, aquela que “entrou nas águas do lago Nkuluine [...] e sumiu nas suas águas durante sete anos” (p. 48). “Quando ressurgiu, nada lhe perguntaram. [...] era uma nyanga. E tudo estava dito, completo e sem retorno” (p. 49). Jessumina recomenda à Dona Margarida: “- Nunca mais os ponha a secar no jardim. Alguém está a usar aquilo contra o seu filho. São os métodos da nossa gente” (p. 52). Lourenço desconfia dos “métodos” da gente da terra: “- Isto só pode ser feitiço da pretalhada” (p. 17) e tem medo disso.

Irene, irmã de Dona Margarida, “se desencaminhara, exilada do juízo e das maneiras. Se misturara com os negros” (Couto, 2004, p. 20). Caracterizada como “sem juízo”, a moça se comportava como os nativos, passava pela sala de casa “rodando, pernas deixadas nuas pelo arregaçar da saia na cintura. Se percebe que aquela dança não é europeia. É ritmo africano. A mulher branca se balança como se seu corpo albergasse o mundo dos outros” (p. 22). Irene traz na mão um frasquinho

com água da lagoa, que Jessumina lhe dera, e, quando inquirida por Lourenço, “explica com o coração nas palavras: aquele era o líquido em que os abutres lavavam os olhos. Aquela água apurava visões de quem delas carecia” (p. 23). O PIDE “arranca-lhe das mãos o frasco e arremessa-o de encontro ao chão” (p. 24), despedaçando-o. Irada, Irene espragueja-o: “- [...] esta casa vai definhar, até nela apodrecer o espírito desse monstro que foi esse teu pai. [...] Haveis de enterrar mil vezes esse falecido. E será sempre um enterro falso. Que esta terra nunca o irá aceitar” (p. 24).

O corpo de Joaquim de Castro nunca fora enterrado, pois jamais se o achara. A lembrança de sua morte afligia Lourenço. Um dia, “o pai decidira que Lourenço o devia acompanhar para ver esse espetáculo” (Couto, 2004, p. 21), em que ele, no helicóptero, “mandava que os presos, de mãos atadas, se chegassem à porta aberta do aparelho. Depois, com um pontapé ele os fazia despenhar sobre o oceano” (p. 24). Lourenço foi, mas ficou a um canto, enjoado, pois “não podia confessar essa fraqueza quase feminina” (p. 21). Tentava ser forte e assistir ao espetáculo. Até que,

[...] de repente, um emaranhado de pernas se cruzou em redor de Joaquim de Castro. Como tesouras de carne os membros inferiores dos presos enredaram o corpo do português. Os prisioneiros lutavam, arrumados em prévia combinação. Cairiam eles, mas o Castro iria junto. O português gritou, pediu ajuda ao filho. Mas este nem se mexeu. Olhos esbugalhados, viu o pai ser ejetado do helicóptero. Súbito, lhe pareceu eclodir um pássaro, composto em asas e plumas. Mas nada tombava sobre o mar. Flutuavam plumas dispersas como saídas de um buraco de nuvem. Essas plumas embaladas em hesitante brisa eram a única memória que lhe restara daquele momento. (Couto, 2004, p. 21-22)

No 24 de abril, por intermédio de Tchuisco – odiado por Lourenço, querido por Irene e quase cego por atitude perversa

sa de Joaquim, o preto a quem se atribuíam dotes de adivinho, relações com planos extraordinários e sobrenaturais, outros mundos – é que PIDE terá desvendada a insólita morte do pai:

Contrafeito, o cego toma o bastão vermelho e branco e, de repente, sem que ninguém presumisse, lança-o sobre os ares. A bengala vai subindo, volteando-se pelo espaço. De súbito, ante a geral espantação, a bengala se converte em ave. Uma dessas criaturas, alvirubra, que anuncia as tempestades. A inesperável ave bate asas, rodando como um furacão sobre a praça. Súbito, o pássaro se adelgaçou, convertido numa fita brilhosa que serpenteia pelos ares. Alguém grita:

– Vejam! É o napolo! (Couto, 2004, p. 63-64)

Frente à maravilha, a multidão se alvoroça. E “o PIDE Diamantino decide dar ponto naquilo e saca do revólver para espalhar os devidos terrores. Mas o inspector manda parar: – Fique quieto, Diamantino!” (Couto, 2004, p. 65). Atitude inesperada: “Os polícias olham, admirados, para o seu chefe” (p. 65). *Realia* e *mirabilia* se amalgamam: “Lourenço descobrira os seus fantasmas naquele instantâneo do céu. Aquela era a ave que, anos antes, ele vira emergir do helicóptero e se desfazer, depois, em penas e penugens” (p. 65). Os sonhos que atormentam Lourenço passam a fazer sentido. As pontas dos fios se (re)ligam. Mas,

Repente, deflagra-se um disparo. O adjunto do inspector dispara, certo, sobre isso que seria cobra-voadora, pássaro, bengala. A coisa se desfaz no ar, em poeira e cinza. Segundo disparo se escuta, Lourenço se alarma. Os turras tinham chegado? Mas não. É trovada, grossa e cheia. Parece, em volta, as nuvens e entrenuvens se roseiam. No meio de tais figurações, Lourenço dá por si gritando:

– Chamem o padre Ramos!

Mas é tarde. Num instante, o céu se inviabiliza para pássaros, a terra se fecha para encantações. Chove

em toda a vastidão do mundo. Menos sobre a maniqueira, ali onde Custódio Juma e o mulato Marcelino descansam suas eternidades. (Couto, 2004, p. 65)

Em *A varanda do frangipani* (2007), tem-se a investigação da estranha e inexplicada morte de Vasto Excelêncio, responsável pelo asilo da Fortaleza de São Nicolau, “velha fortaleza colonial [...] uma pequenita mancha que cabe num pedacito de mundo” (Couto, 2007, p. 19-20), em meio ao mar, sobre as rochas de uma pequena ilha. A investigação é conduzida pelo inspetor Izidine Naíta, moçambicano educado fora do país e afastado 20 anos de sua terra, que, ao chegar para a missão, tem o corpo possuído pelo espírito de Ermelindo Mucanga, morto “faz quase duas décadas” (p. 19), mas enterrado ao pé do frangipani sem a cerimônia e a tradição necessárias segundo as crenças populares.

Mia Couto pinta com cores realistas o cenário local:

A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definiu. (Couto, 2007, p. 11)

E sob esse frangipani estava Ermelindo, enterrado com(o) o passado. Até que, “um dia, fui acordado por golpes e estremecimentos. Estavam a mexer na minha tumba. [...] Pás e enxadas desrespeitavam o sagrado” (Couto, 2007, p.11).

A explicação dada para o evento é inusitada, mas põe a nu a questão dos traços identitários dispersos, a necessidade de (re)encontrá-los e (re)uni-los, a diversidade e a busca da unidade, a (ence)nação:

[...] os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto a correr que eu morrera em combate contra o ocupante colonial. Agora queriam os meus restos mortais. Ou melhor, os meus restos imortais. Precisavam de um herói mas não um qualquer. Careciam de um da minha raça, tribo e região. [...] A nação careca de encenação? Ou seria vice-versa? (Couto, 2007, p. 11-12)

Ermelindo se inquieta e procura uma forma de fugir do engano. Recorre, então, ao contato com o animal mítico-mensageiro:

Consultei o pangolim, meu animal de estimação. Há alguém que desconheça os poderes desse bicho de escamas, o nosso halakavuma. Pois este mamífero mora com os falecidos. Desce dos céus aquando das chuvadas. Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, as providências do porvir. Eu tenho um pangolim comigo, como em vida tive um cão. (Couto, 2007, p. 11)

Segundo o pangolim, Ermelindo deveria voltar à vida para remorrer. Iria “exercer-se como um xipoco” (Couto, 2007, p. 14). E, “nessa mesma noite, [...] estava transitando para xipoco” (p. 14). Descobriu-se “viajando em aparência de um outro alguém” (p. 14). Aproveitava-se o corpo de um agente de polícia que vinha da capital para investigar a morte do diretor do asilo, morto dias antes a tiro. No corpo desse inspetor, seria certo que (re)morreria.

Merece destaque a “personagem Navaia Caetano [, que] luta contra a morte, assumindo o contar histórias como forma de manter-se vivo, misturando palavra e vida, afirmando ainda uma vez a importância dos velhos para a transmissão dos conhecimentos e experiências da tradição” (Fonseca e Cury, 2008, p. 81). Ela é “a feiticeira que conhece o poder das plantas e a quem é facultada a ligação com os espíritos. Tal faculdade faz

com que exerça função mediadora, de colocar ‘em ação’ os rituais. Mais uma vez, é dela o papel de não permitir a morte das tradições” (p. 78). Ela é a “que conhece os segredos da terra: das plantas, dos rituais de exorcização. [...] Seu contato com os ancestrais e a revitalização dos rituais da tradição que promove facultam a recuperação da memória do inspetor, já contaminado por outra lógica” (p. 109-110).

Não se pode perder de vista que “o inspetor Izidine Naíta [...] é um ‘retornado’. Saído de Moçambique para estudar fora, perdeu o contato com a cultura local, com as pequenas comunidades de sua terra” (Fonseca e Cury, 2008, p. 86). Ainda que moçambicano, “estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram a alma de um povo” (Couto, 2007, p. 41-42). Enfim, “aquele não era o seu mundo” (p. 40), como bem observaram Marta – “Eles, todos eles, lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala a língua deles” (p. 73) – e Nãozinha – “você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita” (p. 77). Conforme salientam Fonseca e Cury, “o inspetor [...] termina [...] por se render à existência dessa ‘outra lógica’, responsável por uma também diferente apreensão do mundo” (2008, p. 103).

É importante destacar o “português, Domingos Mourão, nome de nascença” (COUTO, 2007, p. 45), que, “assimilado” às avessas, ganhou naquela ilha o nome nativo de Xidimingo. Ele se opõe explicitamente a Izidine, pois sua

[...] vida se embebebeu do perfume [...] [das] flores brancas, de coração amarelo [do frangipani]. Agora não cheira a nada, agora não é tempo das flores. O senhor é negro, inspector. Não pode entender como sempre amei essas árvores. É que aqui, na vossa terra, não há outras árvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida, faz conta está para chegar um Inverno. Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. [...] Só o frangipani me devolvia esse sentimento do passar do tempo. (Couto, 2007, p. 45)

Mais adiante, Xidimingo admite: “Me entreguei a este país como quem se converte a uma religião” (Couto, 2007, p. 47), contudo, diz ao inspetor “com tristeza: o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará” (p. 47).

Izidine Naíta, moçambicano de nascença, não compreende sua terra, seu povo, suas crenças e, às vezes, nem mesmo a fala de suas gentes, porque se deixou assimilar pela cultura europeia do branco. Em contrapartida, Domingos Mourão, rebatizado, por afeto, Xidimingo, em Moçambique, chega a confidenciar que “até o velho Nhonhoso se entristece do como eu me desportuguesei” (Couto, 2007, p. 46). Nhonhoso lhe disse, um dia: “Você, Xidimingo, pertence a Moçambique, este país lhe pertence. Isso nem é duvidável” (p. 46).

Xidimingo vê o que Izidine não consegue ver: “Você é preto, como eles. Mas lhes pergunte a eles o que veem em si. Para eles você é um branco, um de fora, um que não merece as confianças. Ser branco não é assunto que venha da raça” (Couto, 2007, p. 52). É por isso que Izidine duvida dos estranhos eventos que lhe parecem insólitos, pois ele não entende o que está acontecendo à sua volta, sente-se perdido, desalojado e acaba sempre questionando: “Quem sabe Marta tinha razão?” (p. 41). E, mais adiante: “Navaia tirava a estória de sua imaginação? [...] A história da jangada era, afinal, verdadeira? Seria aquele um resto material dessa frustrada fuga? [...] De repente, acreditou ouvir reais vozes junto à praia” (p. 42-43). Mais adiante ainda: “A manhã estava húmida, tinha chovido durante a noite. As nuvens se abriram enquanto escutara a feiticeira. Simples coincidência?” (p. 93).

Somente “aos poucos, o inspetor se vai reencontrando com o ser moçambicano que guardava em suas profundezas, que habitava seu passado, numa escalada em direção ao ‘milagre’ final, até atingir aquele tipo de ‘estado limite’ de que falará Carpentier, quando, então, recobra a fé nas crenças da terra. O percurso se inicia quando ele demonstra não ter esquecido totalmente as tradições de seu povo” (García, 2008) e se completa quando, por fim, decifra o que era o pangolim, o halakavuma,

dizendo a Marta: “já sei. Esse que desce das nuvens para anunciar notícias do futuro” (Couto, 2007, p. 97).

A descrição do acesso ao asilo, por exemplo, permite comparações com o acesso à cidade de Macondo, espaço central de *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez. Macondo passa isolada cem anos do restante do universo, e a ela só se chega com grandes dificuldades. É uma terra esquecida no estado de solidão. Ermelindo, narrador-personagem de *A varanda do frangipani*, conta que “Durante os longos anos da guerra, o asilo esteve isolado do resto do país. O lugar cortara relações com o universo. As rochas, junto à praia, dificultavam o acesso por mar. As minas, do lado interior, fechavam o cerco. Apenas pelo ar se alcançava São Nicolau. De helicóptero iam chegando mantimentos e visitantes” (Couto, 2007, p. 11).

Enfim, ainda que demonstrado panoramicamente, a partir de exemplos paradigmáticos, tanto *Vinte e zinco* quanto *A varanda do frangipani* podem ser lidos como possibilidades de expressão literária contra-hegemônica. Essas duas narrativas apresentam estratégias de construção real-maravilhosas, como que se apropriando de experiências consagradas na América Latina, em que emergem variados traços próprios de uma mítica telúrica ancestral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARPENTIER, A. Prefácio a *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. O barroco e o real maravilhoso. In: *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais/ Vértice, 1987. p. 109-129.

\_\_\_\_\_. Do real maravilhoso americano. In: *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais/ Vértice, 1987a. p. 130-142.

CHIAMPÍ, I. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTO, M. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vinte e zinco*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2004.

FONSECA, M. N. S. e CURY, M. Z. F. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GARCÍA, F. Tensões entre “sólito” e “insólito” na narrativa de Mia Couto: *A Varanda do frangipani* como paradigma da questão. In: SECCO, C. L. T. R. et al. (Orgs.). *Anais do III Encontro de Professores de Literaturas Africanas – Pensando África*. Rio de Janeiro/ Niterói: UFRJ/ UFF/ FBN, 2008. Edição em CD-Rom.

JÓZEF, B. O Fantástico e o Mistério. In: *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 180-240.



**MONSTRUM IN FABULA:  
UMA LEITURA DE VIRGÍLIO, ENEIDA III, 420 SS.**

João Batista Toledo Prado

Que, se o facundo Ulisses escapou  
De ser na Ogígia Ilha eterno escravo,  
E, se Antenor os seios penetrou  
Ilíricos e a fonte de Timavo,  
E, se o piadoso Enéias navegou  
De *Cila* e de *Caríbdis* o mar bravo,  
Os vossos, mores cousas atentando,  
Novos mundos ao mundo irão mostrando.  
(Camões, *Os Lusíadas*, II.45, 1982)

O hexâmetro era um notável artifício mnemônico,  
mesmo se apenas por ser tão incômodo e diferente  
da linguagem coloquial de qualquer audiência, aí  
incluída a de Homero.  
(Brodsky, 1987, p. 126-127)

A arte figurativa e literária da Antiguidade Clássica Greco-Latina é, em parte, monstruosa, dado que a opção pela ordem, pelas leis, pela justa medida, pelo belo, justo e verdadeiro abre de imediato um espaço antitético para o disforme, o desproporcional, o desmesurado, o corrompido e o violento (Lascault, 2009, p. 10). Assim mesmo, é difícil definir o que seja um monstro, mas, em se tratando de sua função na narrativa épica, fica claro que ela resulta da necessidade de dimensionar o herói, já que uma de suas funções compreende, em geral, ultrapassar uma dificuldade, amiúde encarnada na figura do monstro que é preciso derrotar, de forma que tanto mais heroico é o herói quanto mais terrível é o monstro a ser enfrentado. Tal

função é hoje em dia patente, e mesmo teorias clássicas como a de Vladimir Propp<sup>27</sup> são suficientes para tratar essa questão do ponto de vista narrativo. Isso não diz, contudo, o que um monstro é. Sobretudo na Antiguidade Clássica é possível divisar pelo menos duas espécies de monstro: os que são, em geral, frutos de crimes que originaram metamorfoses, categoria em que a transformação em monstro é uma espécie de castigo ou expiação para o delito cometido, e que, por isso, em algumas circunstâncias é capaz de despertar compaixão; a segunda espécie de monstro equivale a individualizações de forças naturais destruidoras, em geral vinculadas a acidentes da paisagem e a riscos oferecidos pelo terreno. Os dois monstros de que se ocupará este texto mesclam características de ambos os tipos e encarnam a terrível categoria dos monstros “naturais”, isto é, aqueles que personificam as forças destrutivas, incontrolláveis e invencíveis da natureza.

Um espaço misterioso, infindável e incontrollável para as populações antigas eram os mares e oceanos, habitados por monstros terríveis, ávidos de naus e de homens.

É certo que monstros marinhos refletem o medo de uma amplidão pensada infinda, mas que o tempo e a cultura trataram de limitar. Sabe-se hoje que o medo do inapreensível afasta-se, no entanto, apenas para mais além, que, para o homem moderno, será, talvez, a amplidão interminável do espaço sideral ou a fundura abissal do tempo vindouro. Como quer que seja, os monstros da Antiguidade habitam regiões conhecidas ou desconhecidas, mas sempre mais além. E nenhuma dessas regiões é mais inacessível que os reinos marinhos. Até hoje, aliás.

Os monstros sobre os quais discorrerá este trabalho são o que se poderia chamar de dupla cooperativa: à semelhança de certos animais cujo comportamento é estudado pela zoolo-

---

<sup>27</sup> Pensa-se aqui, naturalmente, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (Propp, 1984), mas também em *As Raízes históricas do conto maravilhoso*, particularmente no capítulo “VII – À beira do rio de fogo” (Propp, 2002, p. 259-342), com as considerações ali feitas sobre a morfologia e função do dragão, tomado como monstro emblemático do conto, e também sobre monstros mitológicos das profundezas, como, por exemplo, Cérbero, o cão de três cabeças que atua como guardião da entrada do *infernus* (Propp, 2002, p. 322-324).

gia moderna (cf., por exemplo, Boyd, Wanless e Camphuysen, 2006), Cila e Caríbdis são um par de monstros oportunistas, que voluntariamente (ou não) colaboram para pôr navios a pique e engolir suas presas náufragas. Eles tomam parte das narrações de Eneias, que conta os eventos finais da Guerra de Troia e tudo o que se sucedeu após a queda da cidade. Tais aventuras compõem um mosaico de feitos e referências, que comparecem no poema fundador do povo romano: a *Eneida* de Virgílio.

Sabe-se que a *Eneida* de Virgílio foi inspirada pelos dois grandes poemas homéricos, a *Ilíada* e a *Odisseia*, e, de fato, sua composição encontra paralelo primeiro nesta, depois naquela, porque os primeiros seis cantos caracterizam-se, tal como se vê nas aventuras de Ulisses, pelas viagens e deslocamentos de Eneias até atingir o litoral do Lácio na Itália, em que funda o assentamento troiano que, mais tarde, originaria a cidade de Roma; os últimos seis narram, como também acontece no poema grego que conta a guerra entre helenos e troianos, os formidáveis combates travados entre Eneias e seu povo com cidades rivais, contrárias ao estabelecimento dos troianos naquele território.

É curioso observar, no entanto, que os cantos II e III, aqueles em que Eneias rememora, à princesa Dido e sua corte cartaginesa, todo o sucedido desde o evento da queda de Troia e suas posteriores perambulações em busca das regiões prometidas pelos deuses e oráculos, estão, eles próprios, também em paralelo com a obra de Homero, o canto II com a *Odisseia*, o III com a *Ilíada*, formando uma espécie de microcosmos que espelha e anuncia o plano da obra inteira.

É, pois, no canto II que Eneias narra como, após dez anos de batalhas, sua Ílion (Troia) natal sucumbiu ao ardil final do insidioso cavalo de madeira, prenhe de soldados gregos que, à noite, deixam o esconderijo e conseguem vencer os guardas, até que se abrem os portões da cidade, permitindo a entrada do exército de Agamenão e decretando o fim dos troianos, bem como os eventos disso decorridos, tais como a morte de Laocoonte e do rei Príamo, o incêndio ateadado a Troia, a inútil

tentativa de resistência de Eneias e seus companheiros, a ordem final de Vênus para que se retirassem dali; todos esses são eventos de batalhas em solo troiano, como se se tratasse de um complemento à *Ilíada*.

Já no canto III, Eneias conta como ele e seus seguidores construíram naus para escapar da pátria dominada e nelas embarcaram com destino incerto; é assim que vão ter à Trácia, onde o fantasma do troiano Polidoro, que ali tombara antes da expedição de Eneias, determina que devem seguir viagem, e também a Delos, onde o oráculo manda que busquem as regiões em que teve origem a raça dos troianos, o que faz com que sigam para Creta, sem saber que a Hespéria (Itália) era o destino predito; ali uma praga acaba fazendo com que alcem velas novamente, dessa vez com direção certa. Fica, dessa forma, traçado o rumo que, sem o saber, levará Eneias ao encontro dos piores monstros, exatamente como ocorreu antes com o desafortunado Ulisses na *Odisseia*.

Aportam primeiro na ilha das Harpias e, porque matam uma parte de seu gado para comer e, sobretudo, porque tentam atacá-las, Celeno, a chefe desses monstros alados, meio humanos, de aspecto feminino, meio aves de rapina, com corpo quase invulnerável, roga-lhes uma praga, segundo a qual, depois que tiver chegado à Itália, o povo de Eneias irá sofrer uma fome tão terrível que será obrigado a comer as mesas destinadas às refeições; depois, desembarcam na Caônia, onde já se havia instalado Heleno, um dos filhos de Príamo, em companhia de Andrômaca. Heleno instrui Eneias a consultar a Sibila de Cumas, já na costa oeste da Itália, e seguir até o local em que avistará um rio e uma porca branca com trinta filhotes, sinal de que terá chegado à região prometida pelos deuses para que ele e os seus finalmente fixem morada. Heleno também adverte Eneias dos perigos fatais a evitar nesse caminho, um deles o Estreito de Messina, habitado pelo par monstruoso Cila e Caríbdis, de que se ocupará este texto, o outro, a região dos Ciclopes, na Sicília, onde acabarão aportando inadvertidamente, antes de chegarem à região da Líbia, no norte da África, e ao palácio de Dido,

onde todas essas façanhas são narradas.

Tal é a sinopse do entrecho narrativo dos Cantos II e III da *Eneida* bem como dos monstros que o habitam. O enredo, no entanto, não é capaz de materializar inteiramente os monstros de uma epopeia, em particular, e de poemas narrativos, em geral. Para tanto, é preciso sentir-lhes a textura, o que somente a experiência do poético é capaz de proporcionar. E a poesia reside, emerge e anima a língua que manifesta o poema. Assim, será preciso surpreender o monstro no próprio instante em que salta de seu antro, a fim de sentir-lhe o pulso, que será o pulsar rítmico do poema: o do verso heroico no caso presente.

Mas antes cumpre saber quem é Cila, quem é Caríbdis: Cila (gr. Σκύλλη / lat. *Scylla*) é um monstro marinho também produto de metamorfose (as versões, em geral, atribuem a transformação à feiticeira Circe, ora a pedido de Anfitrite, esposa de Posidão-Netuno, devido ao amor que ele lhe tinha, ora pela ira da própria feiticeira, que teria sido repudiada por Glauco, amado de Cila); seu corpo era semi-humano, com formas femininas na parte superior e com formato semi-pisciano na parte inferior, com formato cetáceo, cauda de golfinho e ventre ou virilhas repletos de lobos esfaimados, que devoravam tudo a seu alcance; habitava os recessos escuros de um dos lados do Estreito de Messina (Grimal, 2000, p. 88-89, s.v. *Cila-1*). Caríbdis (gr. Χάρυβδις / lat. *Charybdis*) é o monstro marinho que morava numa cava na rocha, do lado oposto à de Cila, e diz-se ter sido filha de Posidão-Netuno e da mãe-Terra, Gê ou Geia, e que tinha uma voracidade incontrolável, tanto que roubou e devorou alguns dos bois de Gerião, quando Hércules os levava no cumprimento de um dos famosos doze trabalhos. Por essa falta, Zeus-Júpiter a teria fulminado e lançado ao mar na mesma região do Estreito de Messina, onde ela permaneceu transfigurada em monstro marinho, cuja boca imensa engolia três vezes por dia enorme quantidade de água e depois a regurgitava aos céus, de modo a tragar o que por ali passasse flutuando (Grimal, 2000, p. 74, s.v. *Caríbdis*).

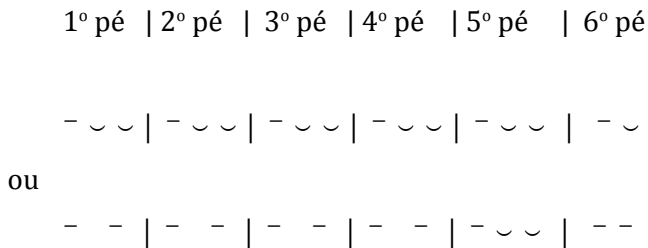
Monstros inolvidáveis, ambas estão presentes em várias

formas literárias da Antiguidade, sob a forma de citações, comparações, alusões. Houve quem, ainda mesmo no transcurso do grande lapso de tempo a que chamamos Antiguidade Clássica, formulasse tentativas de racionalizá-las. O grego Heráclito, por exemplo, gramático do séc. I CE., retor e comentador de Homero, propôs, em suas *Alegorias de Homero* (70, *apud* Jouteur, 2009, p. 77-8), que Caríbdis seria uma alegoria da devassidão do pensamento, ao passo que Cila seria uma representação alegórica do descaramento e do cinismo, motivo pelo qual é sempre representada cercada de cães ou lobos, com focinhos eriçados de cobiça, audácia e ambição. Sêneca, o jovem, seu contemporâneo romano, numa das famosas *Cartas Morais a Lucílio* (79.1, *apud* Jouteur, 2009, p. 16), pede a seu destinatário que, uma vez que ele está em visita na Sicília, investigue pormenorizadamente o sorvedouro marinho conhecido por Caríbdis, que ele reputa ser causado por algum tipo de fenômeno atmosférico que movimenta massas de ar e, ao mesmo tempo, diz-lhe que não se preocupe com investigar Cila, já que ela parece ser apenas um rochedo que já nem mais ameaça os marinheiros.

Racionalizações à parte, Cila, Caríbdis e diversos outros monstros permaneceram e permanecem no imaginário de povos antigos e modernos, sobretudo graças a sua presença na ficção, o *démi-monde* literário que serve de pátria natural a prodígios e divindades, como propôs Calasso (2004, p. 9 e 18). Por isso, tais monstros rondam e aterrorizam o sono e a vigília dos destinatários da poesia antiga, porque eles lá vivem e têm ali seu corpo: seja na *Odisseia* de Homero, em que, primeiro, as sereias e Cila aterrorizam (XII, v. 39-100) e, depois, Cila e Caríbdis (XII, v. 234-259) atacam e devoram vários companheiros de Ulisses, seja na *Eneida*, quando Eneias fica sabendo pelas palavras proféticas de Heleno, os perigos do caminho a seguir e o destino a enfrentar.

A inteira epopeia de Eneias foi escrita em hexâmetros datílicos, um tipo de verso que o testemunho dos poetas e gramáticos antigos atesta ter-se apoiado – como de resto o fizeram

praticamente todas as espécies métricas conhecidas da poesia clássica greco-latina – não no número de sílabas poéticas, como em geral ocorre na poesia de grande parte das modernas línguas europeias, mas em um arranjo predeterminado de sequências de quantidades silábicas, determinadas pela natureza breve (˘) ou longa (–) da vogal que anima cada sílaba da língua da comunicação ordinária, pois tal traço prosódico do sistema linguístico do grego e do latim usuais foi aproveitado na constituição dos sistemas poéticos dessas línguas e os embasam. Dessa maneira, o hexâmetro, chamado *datílico*, será composto idealmente por um conjunto de seis dátilos (– ˘ ˘), mas pode, entretanto, sê-lo também por espondeus (– –), ao menos nas quatro primeiras unidades do verso (chamadas *pés*) e, até mesmo, por troqueus (– ˘) no último pé, uma vez que a última sílaba de todo verso latino sofre sempre uma neutralização (˘) prosódica, o que equivale a dizer que poderá ser realizada por palavra que contenha sílaba final de quantidade breve ou de quantidade longa. Isso produz uma matriz rítmico-prosódica que pode ser representada por meio do esquema seguinte:



Além disso, computam-se aí também outros fatores de ordem suprasegmental:

a) um falante de latim sentia a quantidade longa com o dobro da quantidade breve, pelo que se podem comutar duas breves por uma longa nos quatro primeiros pés, perfazendo espondeus;

b) atribui-se um relevo prosódico chamado *ictus* (“golpe” ou “pancada”), que destaca a primeira sílaba longa de cada pé;

c) o verso recebe uma cesura (¨), também um relevo que ocorre toda vez que um pé métrico é realizado por duas partes de palavras que o cortam em duas metades iguais, capaz de delimitar em geral duas porções, chamada hemístiquios;

d) no hexâmetro, a cesura ideal recai depois de cinco metades de pés, ao que se chama cesura pentemímera;

e) em lugar da pentemímera, podem ser praticadas duas outras cesuras, geralmente usadas em conjunto, uma depois de três meios-pés, chamada tritemímera, outra depois do sétimo meio-pé, a heftemímera;

f) o hexâmetro também admite cesuras secundárias (´), que serão, de fato, realizadas, caso se perceba algum recurso, em qualquer dos níveis de análise, em concomitância com elas;

g) quando uma cesura não divide um pé em duas porções isocrônicas, gerando dois segmentos de tempos diversos, a isso se chama cesura feminina (°);

h) quando uma consoante final se liga à vogal da palavra seguinte, ocorre um sândi (∪);

i) quando uma palavra termina em vogal, mesmo seguida de -m, e a palavra seguinte inicia por vogal, ainda que precedida de -h-, ocorre uma sinalefa (ˆ), e a quantidade resultante desse encontro é sempre igual à da segunda vogal, ou seja, os dois fonemas vocálicos são computados com um só e mesmo valor prosódico.

Quando se atribuem a um verso todos esses recursos, por meio dos sinais gráficos que os descrevem, obtém-se, como no caso do episódio de Cila e Caríbdis narrado por Heleno a Eneias, algo assim:

III.420 dēxtrūm | Scyllā °lā|tūs," lāē|uum̄ĩmplā|cātā °Chă|rybdīs  
ōbsīdē|t, ∪ ātquē ī|mō" bāră|thr' tēr | gūrġitē | uāstōs  
sōrbēt, ĩ|n, ∪ ābrūp|tūm" flūc|tūs' rūr|sūsquē °sū|b, ∪ āūrās  
ērġĭ|t, ∪ āltēr|nōs," ēt | sīdēră | uērbēră|t, ∪ ūndă.  
āt' Scyl|lām' cāē|cīs" cōhĭ|bēt' spē||ūncă °lā|tēbris  
III.425 ōră °ēx|sērtān|tem̄ ēt" nā|uīs' ∪ īn | sākă °tră|hēntēm.

prīmā hōmī|nīs' fācī|ēs" ēt | pūlchrō | pēctōrē | uīrgō  
pūbē °tē|nūs," pōs|trēmā īm|mānī | cōrpōrē | pīstrīx  
dēlphī|nūm' cāu|dās" ūtē|rō' cōm|mīssā °lū|pōrūm.  
prāestāt | Trīnācrī|ī" mē|tās' lūs|trārē °Pā|chynī  
III.430 cēssān|tēm' lōn|gōs" ēt | cīrcūm|flēctērē | cūrsūs,  
quām' sēmē|l\_ īnfōr|mēm" uās|tō' uī|dīssē °sū|b\_ āntrō  
Scyllam ēt | cāerūlē|īs" cānī|būs' rēsō|nāntīā | sāxā.

cuja tradução, em versos decassilábicos, poderia ser acomodada em uma formulação como a que segue:

(3.420) Cila o lado direito ocupa, e, à esquerda,  
Caríbdis, o insaciável turbilhão  
sem fundo, por três vezes vastas ondas  
ao precipício traga e, já de volta,  
um após outro jorro sobe aos ares,  
e assim açoita a onda o céu sidéreo.  
Mas uma vil caverna oculta Cila,  
e dos cegos covis lançando as goelas,  
(3.425) puxa e arrasta as naus de encontro às pedras.  
Tem rosto humano: é moça, belos seios;  
da cintura p'ra baixo, enorme corpo  
cetáceo, combinando de delfins  
as caudas com um ventre todo lobos.  
Melhor as três colunas do Paquino,  
(3.430) parando, contornar, fazendo círculos,  
rotas longas, que apenas uma vez  
ter visto a informe Cila no amplo antro,  
suas rochas ecoando os cães cerúleos.

O que se constata de efetivo nesses versos é um aproveitamento do plano da expressão para corporificar e tornar como que concretos os dados do conteúdo vazado em frases latinas, um recurso a que modernamente se tem chamado *semi-símbolo*<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Os passos que convertem um signo da comunicação usual em um semi-símbolo – em termos poéticos, tal conceito equivale a um estado de conformidade entre os planos de expressão e conteúdo – concebido como o estado signífico por excelência da arte, foram elaborados, por exemplo, por Jean-Ma-

Dessa forma, a posição oposta da massa de escolhos, personificada nas figuras monstruosas de Cila e de Caríbdis, é marcada pelo paralelismo frástico que situa o sintagma de Cila no primeiro hemistíquio do verso 420, em oposição ao de Caríbdis, sendo que cada um deles inicia-se por adjetivo de referência espacial (*dextrum... laeuum*), dispostos em posição contrária e refletida a partir do ponto de vista da linha do verso. Ao mesmo tempo, a célebre fome insaciável de Caríbdis como que começa a manifestar-se por meio da sinalefa que tolhe o valor prosódico da última sílaba de *laeuum* para fundi-la com a primeira de *implacata*. É preciso assinalar que, quando há cesura pentemímera, o verso equilibra-se em dois hemistíquios e, em geral, outras cesuras não ficam ativas, excetuando-se possíveis cesuras secundárias, que ajudam a destacar porções mediais do verso, formando “sobressintagmas” constituídos provisoriamente pelo fator rítmico do verso. Não há ali cesura secundária, mas, sim, duas leves sugestões de cesuras femininas entre *Scylla* e *latus*, de um lado, e *implacata* e *Charybdis*, de outro. Porque divide o pé de modo desigual, esse tipo de cesura é considerada imperfeita e, como tal, um defeito de metrificação a ser evitado. Entretanto, se, por um lado, elas não estão ativas, funcionando como uma leve sugestão de possibilidade expressiva, por outro lado elas se acham justamente nos pés que figuram os próprios monstros: entre *Scylla* e *latus* e entre *implacata* e *Charybdis*. Tal recurso parece enfatizar e materializar a deformidade deles, já manifesta, ademais, pela sequência de três sílabas longas consecutivas no início do verso e por outras cinco a partir do terceiro pé. Atente-se também para a gama de vogais empregadas no verso, em que não se pouparam nem ditongo nem *i graeca*, além do recurso plástico do acúmulo de fonemas dentais, guturais e bilabiais /d/ /t/ k/ /p/ /b/, todos explosivos, sugerindo, talvez, os golpes contínuos das águas do mar de encontro aos escolhos em que se escondem Cila e Caríbdis.

O verso 421 prossegue falando de Caríbdis que engole por

---

rie Floch (1985, p. 147-165; 1995, p. 83-104), no contexto da comunicação publicitária, e por Assis Silva (1995, p. 65 ss.), nos domínios da poesia em conexão com a pintura.

três vezes vastas ondas em seu turbilhão; novamente, a ideia da voracidade do monstro parece manifestar-se na fusão fonossintática do primeiro hemistíquio, mercê de um sândi e de uma sinalefa seguidos. Após a cesura principal ocorre uma pequena cesura secundária, que destaca o genitivo *barathri*, cujo campo semântico recobre as noções de abismo, profundezas infernais e ventre insaciável, e, ademais, situa-se bem no centro do verso, como que iconizando a fenda profunda que tudo sorve. Nesse verso e também no seguinte, prossegue o açoite das águas com novo acúmulo das dentais, guturais e bilabiais /b/ /p/ /d/ /t/ k/ /g/.

No verso 422 ocorre nova fusão entre vocábulos no primeiro hemistíquio, um tanto mais branda, porém, porque efeito de dois sândis consecutivos (as sinalefas são um recurso mais poderoso para alcançar tal fim). A palavra que ocupa a mesma posição de destaque no centro do verso, salientada pela cesura principal e por outra secundária, é *fluctus* (“onda”, “maré”); esse fato tanto a coloca em paralelo exato com *barathri*, o abismo que sorve as ondas, no verso anterior, como reforça a satisfação da expectativa gerada pela necessidade de o adjetivo *uastos*, que finda o verso anterior, encontrar seu determinado. Nota-se, porém, que o andamento se torna deliberadamente lento, pelo acúmulo de três espondeus mais uma sílaba longa, cuja vogal é quase sempre -u-: são, de fato, sete -u- no verso, aos quais se pode acrescentar também o -u- da enclítica – *que*, sempre pronunciado, e o do ditongo -au-, totalizando nove unidades; essas vogais posteriores, altas e fechadas, dispostas numa sequência acentuadamente marcada por sílabas longas, de compasso lento e pesado, parece materializar a lhanura e profundidade percebidas no conjunto das águas do mar, de onde ondas se destacam, a intervalos regulares, elevando-se para cima e para fora do conjunto, que é exatamente o que sugere o sentido frasal: as águas absorvidas no abismo são lançadas a seguir nos aéreos espaços.

Como resultado da posterior acomodação do rebate das águas, o verso 423 divide-se em dois hemistíquios equilibra-

dos, cujas pontas inicial e final apresentam a leve união por sândi. E novamente as explosivas /g/ /t//d/ /b/ /d/ manifestam os golpes da maré contra os escolhos.

Os versos 424-8 ocupam-se agora de Cila: em 424, ela aparece e, marcando esse surgimento, a cesura principal é desdobrada em múltiplas sugestões de sub-recortes: duas cesuras secundárias e laterais destacam todo o segmento central, enfatizando *caecis cohibet*, sugerindo e ecoando algo como “ocultase nas sombras”. Além disso, outra cesura secundária inativa (porque desusada) insinua-se logo após o primeiro meio-pé e aponta para uma possibilidade de equilíbrio numa cesura feminina, também inativa, no quinto pé; embora inativas, elas podem reforçar o efeito de elevada segmentação desse verso, sugerindo, talvez, um paralelo com a morfologia compósita e múltipla de Cila, em que comparecem o elemento humano, o ictiológico, o cetáceo e o lupino.

O sentido da dupla sinalefa em sequência no primeiro hemistíquio do verso 425, assim como do sândi entre *navis* e *in* é claramente o de gerar homologia ente o sentido frasal (esticando suas bocas de lobo, Cila arrasta os navios para as pedras) e sua expressão no verso. Também a palavra *navis* (navio) está sublinhada pelas cesuras principal e secundária, que a colocam bem no centro do verso e rodeada pela ameaça das múltiplas fauces de Cila, no início do verso, e a de ser puxada para as pedras. Nesse verso e no anterior, não cessam os fonemas explosivos (11 no v. 424 e 7 no v. 425).

O v. 426 começa a descrição física de Cila e prima pelo equilíbrio: são dois hemistíquios com uma cesura central, amparada numa secundária que destaca o elemento humano do monstro – a palavra *facies* (rosto). A sequência de pés mostra uma cópula de dátilos, seguida de um par de espondeus, mais o dátilo obrigatório do quinto pé e um troqueu no sexto. O único componente que turba um tanto esse conjunto é a sinalefa, mas, mesmo ela, porque ocorre no interior de um mesmo pé, tem antes um efeito coesivo e benéfico a essa unidade de verso. Trata-se de uma espécie de calmaria que antecede a tempestade.

tade, pronunciada, talvez, pelo acúmulo de explosivas (oito ao todo), sobretudo /p/ e /k/, que serão amplificadas no verso seguinte, com uma frequência de dez fonemas desse tipo. A *tempestade* antes mencionada é a desproporção monstruosa de Cila, tornada manifesta no verso 427, por meio de uma cesura tritemímera sem seu par habitual, a heftemímera, o que deixa o verso desequilibrado; um tal desequilíbrio é ainda reforçado pela sugestão da cesura feminina inativa do primeiro pé, bem como pela sinalefa no terceiro pé. A extensão de Cila parece sugerida pelo acúmulo de sete sílabas longas em sequência, às quais se somam o par de sílabas do pé final, igualmente longas. Também as vogais parecem alternar-se em disposições quiasmáticas e “paronomásticas”: ue-eu / oe / ai-a-i / ooe / ii. Tais desequilíbrios são, é claro, intencionais, pois é um monstro o que com tal aparato se descreve.

O v. 428 distende cinco sílabas longas seguidas, materializando os rabos de golfinho de Cila, e depois outras três (um espondeu mais a sílaba longa do quinto pé), manifestando a ideia de ligadura (*commissa*). A cesura principal e a secundária destacam os rabos e o ventre de onde eles se projetam, juntamente com as cabeças de lobo. No quinto pé, a cesura feminina inativa atua como lembrança adjutória da ideia de imperfeição inspirada pelo monstro.

Dos versos 429 a 432, o rei Heleno admoesta Eneias e os seus a evitarem o confronto com tais horrendos monstros e a circum-navegarem a costa da Sicília, sem tentar transpor o Estreito de Messina, mesmo que isso alongue muito o caminho. A cesura principal, auxiliada pelas secundárias, destaca as palavras: *metas* (colunas, extremidades), centro do v. 429, como se dele fosse o próprio eixo, separando o triplo rochedo do Estreito, conhecido por Trinácrio, do Cabo Paquino, mais ao sul, na região de Siracusa; além disso, *metas* é também o cerne da sequência de longas que amplia a noção de espaço a percorrer, projetando-se em *lustrare* (ir e vir); *longos* (longos), v. 430, adjetivo que se alça para alcançar *cursus* (caminhos), no final do verso; ali há o número máximo de espondeus possí-

vel, perfazendo nove sílabas longas em sequência e ampliando de modo concreto a vastidão do caminho a ser navegado; *uasto* (vasto), v. 431, adjetivo que, da mesma forma que no verso anterior, prenuncia o substantivo por ele determinado, *antro* (gruta, caverna), no final do verso; como em 429, *uasto* ocupa o centro exato do verso e o divide em duas metades por ele equilibradas; *canibus* (cães), v. 432 e último, em que volta a ser mencionado o monstro Cila, com novo recurso à sinalefa no primeiro pé; a palavra destacada, “com os cães” (*canibus*), também ocupa o meio exato do verso, mercê da sinalefa que uniu *Scyllam* e *et*, e realça o elemento mais temível do monstro Cila: as muitas bocas de lobo que ela projeta para apanhar suas presas. A densidade de fonemas explosivos vai gradualmente diminuindo do verso 429 ao 432, contendo nove, nove, cinco e sete deles respectivamente: trata-se, sem dúvida, da fúria das águas batendo os escolhos do temível Estreito – abrigo de monstros – que, figurativamente, vai sendo deixado para trás na fala-vaticínio de Heleno a Eneias.

O herói troiano escapa, assim, às feras do mar, porém acaba aportando nas regiões dos Ciclopes, monstros gigantescos de um só olho, pastores de ovelhas, mas também antropófagos. Quem adverte Eneias do perigo que correm ele e seus homens é Aquemênides, membro da esquadra de Ulisses que foi abandonado pelos seus em fuga, logo após o célebre episódio em que seu comandante urdiu embriagar o Ciclope Polifemo e, nesse estado, cegar seu único olho. Aquemênides conta que conseguiu viver oculto na mata, o tempo todo apavorado, temendo ser presa do vingativo Polifemo ou de seus irmãos Ciclopes.

No nosso juízo, a passagem em que Virgílio apurou com mais vigor o emprego de recursos que, em outro contexto, passariam por defeitos métrico-expressivos, é aquela em que Eneias narra o avistamento do enorme gigante cego de um olho, logo após Aquemênides acabar de narrar sua triste condição, e já descendo para atacar a frota troiana. Pela perfeição dos recursos empregados, mormente nos versos 657-8, não se poderia encerrar estas reflexões sem mencioná-los:

III.655 Vīx ō | fātus ē|rāt" sūm|mō' cūm | mōntē °uī|dēmūs  
 īpsūm īn|tēr' pęcū|dēs" uās|tā' sē | mōlē °mō|uētēm  
 pāstō|rēm" Pōly|phēmum ēt| litōrā | nōtā °pě|tētēm,  
 mōnstrum hōr|rēndum, īn|fōrmē, īn|gēns", cūi | lūmēn ō|  
 dēmtūm.  
 trūncā °mā|nūm' pī|nūs" rēgī|t ēt' uēs|tīgā | fīrmāt;

(3.655) Mal acabara e no alto monte o vemos,  
 movendo a vasta massa entre os rebanhos,  
 e assim descendo às praias familiares  
 o pastor Polifemo, horrendo monstro,  
 informe e ingente e da visão privado,  
 um pinho desbastado a mão governa,  
 e ao mesmo tempo lhe assegura os passos.

Pela exposição precedente, é agora fácil notar o que foi sublinhado pelas cesuras principal e secundária, que destacam *summo* (cume), no v. 655, palavra que ocupa a posição central e, dessa forma, iconiza o cume da montanha (*monte*); assim como, no v. 656, *pecudes* (rebanhos) e *uasta* (vasta), determinante de *mole* (massa, volume); a cesura realça ali os dois elementos móveis da paisagem, de um lado os rebanhos, em meio aos quais move-se a vasta massa corporal de Polifemo, dado que dimensiona plástica e, dir-se-ia, quase que cinematograficamente a perspectiva de Eneias, divisando ao longe o movimento de algo inconcebivelmente grande para comportar movimento; *pinus regit et* (um pinheiro guia e), no v. 659, alocado exatamente no meio do verso e, por isso, iconizando o enorme pinheiro, árvore que o gigante usa como bengala para tatear o caminho.

O *chef-d'œuvre* da passagem, entretanto, é o par de versos 657-658. No v. 657, em que o Ciclope inicia a descida da montanha e em que sua potência ainda não se vê com total clareza, verifica-se a sequência de três longas iniciais, que prenunciam

o tamanho descomunal do gigante; uma cesura tritemímera sem sua parceira equilibrante heftemímera, mas com a sugestão, talvez acionável, de uma cesura feminina no quinto pé; uma sinalefa no terceiro pé, amplificando o tamanho do Polifemo-palavra. No v. 658 – um dos mais longos da *Eneida*, em número absoluto de sílabas – quando Polifemo já é visível em sua completa deformidade, uma inacreditável sequência de três sinalefas funde quatro palavras que, unidas, cobrem todo o primeiro hemistíquio, chegando até o sétimo meio-pé e até a cesura heftemímera, sem sua contraparte equilibrante, a titemímera; além disso, ainda há um sândi a ligar as duas últimas palavras desse verso que, agigantando-se assim, desenvolve concretamente o tamanho do Ciclope Polifemo.

Ainda há mais: a cesura tritemímera do verso 657 sem uma correspondente heftemímera, somada à heftemímera do v. 658, à qual não corresponde uma tritemímera, parece sugerir que, do ponto de vista das cesuras, os dois versos devem completar-se e resolver-se em um só, o que só seria possível concebendo-os como uma nova unidade-verso, o que extrapolaria o que se deve entender por *hexâmetro*. Em suma, tal par de versos é, em si, uma completa monstruosidade, e a soma de tais “defeitos de versificação” de Virgílio é mais uma evidência incontestável do elevado grau de sua arte, aplicada, ali, a monstruosamente tornar monstros manifestos.

O que se viu aqui, portanto, foram monstros narrados e discursivos, tornados concretos pela força do metro e do verso, pela técnica poética que os cria, fixa e estabelece, pela própria expressão fônica da palavra, em franca relação complementar com o conteúdo, manifestando-o e consubstanciando-o, forjando imagens de ampla, forte e terrível dicção, emergindo das páginas da história e da prosódica de uma língua já desaparecida, para aterrar, ainda e para sempre, seus destinatários, nós mesmos e nossos pósteros, e provando, enfim, como queria Joseph Brodsky no ensaio “The Keening Muse”, que “a prosódica sempre sobrevive à história” (1987, p. 52).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS SILVA, I. *Figurativização e metamorfose: O mito de Narciso*. São Paulo: EdUNESP, 1995.

BOYD, I. L.; WANLESS, S.; CAMPHUYSEN, C. J. *Top predators in marine ecosystems: their role in monitoring and management*. Cambridge (UK): Cambridge Press, 2006.

BRODSKY, J. The Child of Civilization. In: \_\_\_\_\_. *Less than One*. Selected Essays. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1987. p. 123-144.

\_\_\_\_\_. The Keening Muse. In: \_\_\_\_\_. *Less than One*. Selected Essays. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1987. p. 34-52.

CALASSO, R. A escola pagã. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-24.

CAMÕES, L. V. *Os Lusíadas*. Organização de Emanuel P. Ramos. Porto/Coimbra/Lisboa: Porto Ed./Liv. Arnado/E. L. Fluminense, 1982.

FLOCH, J.-M. Sémiotique plastique et communication publicitaire. In: \_\_\_\_\_. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamins, 1985. p. 139-186.

\_\_\_\_\_. Le refus de l'euphorie. In: \_\_\_\_\_. *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed. Paris: PUF, 1995. p. 83-118.

GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 4. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

JOUTEUR, I. *Monstres et merveilles: créatures prodigieuses de l'antiquité*. Paris: Belles Lettres, 2009 (Collection Signets, dirigée par Laure de Chantal).

LASCAULT, G. Entretien avec Gilbert Lascault. In: JOUTEUR, I. *Monstres et merveilles: créatures prodigieuses de l'antiquité*. Paris: Belles Lettres, 2009. (Collection Signets, dirigée par Laure de Chantal). p. VII-XIII.

*Monstrum in fabula: uma leitura de Virgílio, Eneida III, 420 SS.*

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

\_\_\_\_\_. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. R. C. Abílio e P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VERGILIUS MARO, P. *Aeneis* (P. Vergili Maronis. Opera. ed. R. A. B. Mynors, 1972; reg. nº 2880). In: *PHI 5.3. Latin Texts and Bible Versions*. Passadena-CA (USA): Packard Humanities Institute, 1991. CD-ROM.

## **“MINHA MÃE ME MATOU, MEU PAI ME COMEU”: A CRUELDADE NOS CONTOS DE FADAS**

Karin Volobuef

É comum atualmente as pessoas expressarem a convicção de que os contos de fadas – ou contos maravilhosos – são textos inocentes e brandos, que se passam em um mundo cor-de-rosa onde o Bem invariavelmente prevalece, os desejos das pobres Cinderelas são atendidos por fadas carinhosas, e o casamento com o príncipe é feliz para sempre. As pessoas obviamente também conhecem a profusão de personagens malignos – a começar pelas bruxas, as madrastas mal-intencionadas e o lobo mau –, mas tais figuras normalmente apenas são lembradas pela sua derrota final.

A despeito de essa imagem sublimadora ser tão amplamente difundida, um mergulho na vasta galeria de contos em sua forma original (ou seja, em versões que não sejam adaptadas) revela uma conjunção bastante distinta: da bruxa canibal que planeja jantar Joãozinho e Maria, ao quarto ensanguentado em que a mulher de Barba Azul encontra os corpos esquartejados das esposas anteriores – as narrativas que circularam pela boca do povo muitas vezes tratam de assuntos escabrosos e chocantes.

Se consultarmos, por exemplo, a antologia de contos reunidos pelos Irmãos Grimm na Alemanha do séc. 19, chama a atenção a quantidade de episódios brutais com mãos decepadas (“A moça sem mãos”), olhos furados (“Cinderela”), cabeças cortadas (“O rei da montanha de ouro”) e corpos esquartejados (“O camarada Lustig”). Para completar, incesto (“Bicho peludo”), canibalismo (“O junípero”), pacto com o demônio (“Pele

“Minha mãe me matou, meu pai me comeu”: a crueldade nos contos de fadas

de Urso”) e outros temas ligados à maldade ou torpeza povoam diversos contos.

O motivo para que hoje a maioria dos leitores conheça apenas a faceta doce e ingênua dos contos de fadas está na forma como muitas narrativas têm chegado ao público: as editoras preferem lançar livros sem contos como “O pobre rapaz na sepultura” ou “História do jovem que saiu pelo mundo para aprender o que é o medo”; contos com cenas macabras são publicados sob forma de adaptações que expurgam as passagens sanguinolentas; e os filmes de Walt Disney divulgam versões com enredos e personagens amplamente modificados, além de enxertos destinados a tingir a história com toques de inocência e pureza.

É esse conjunto de aspectos que o presente ensaio busca discutir: o viés “cruel” e “assustador” nos contos de fadas forjados pelo imaginário popular; a vinculação dos elementos assustadores (ligados à violência, dor, culpa) com traços equivalentes nas histórias míticas, mas também com o contexto econômico e sócio-cultural dos camponeses europeus; e, por fim, a progressiva eliminação ou suavização dos aspectos escabrosos pelos meios de divulgação.

O título do presente ensaio foi abstraído de um versinho presente num conto que faz parte do arsenal menos divulgado – “Von dem Machandelboom”<sup>29</sup> –, acessível em duas traduções brasileiras: “O junípero”, vertido por David Jardim Jr. (Grimm, 1994), e “A amoreira”, por Íside M. Bonini (Grimm, 1961). Usaremos aqui “O junípero” pelo fato de ser a tradução literal do nome da árvore (uma sempre-viva utilizada em jardins, inclusive no Brasil).

O início desse conto soa-nos bastante familiar, pois tem pontos em comum com “Branca de Neve”: uma rainha sem filhos encontra-se no inverno, sentada debaixo de um junípero (ou

---

<sup>29</sup> Trata-se de uma narrativa em dialeto pomerano (de uma região hoje pertencente à Polônia) que o pintor e escritor Philipp Otto Runge recolheu, publicou em 1808 (no periódico *Jornal para Eremitas*) e depois enviou aos Irmãos Grimm, para que eles a incluíssem em sua antologia. O conto já saiu no primeiro volume (1812) da coletânea dos Irmãos, que mantiveram a forma dialetal.

zimbros), cortando uma maçã; ao ferir o dedo, deseja “um filho corado como o sangue e de cútis clara como a neve” (Grimm, 1994, p. 396). Depois de dar à luz o menino desejado, a rainha morre e é enterrada sob aquela árvore. O menino será criado por uma madrasta, mas quando ela tem uma filha, passa a odiar o enteado.

Certo dia, a madrasta mata o menino e serve sua carne ao pai no jantar; a irmãzinha, que presenciou tudo, recolhe os ossos e os enterra sob o junípero. Dessa árvore acaba saindo um pássaro que canta<sup>30</sup>:

Mamãe me matou, papai me comeu  
 E minha irmãzinha os ossos colheu  
 Num lenço de seda, piedosa, os guardou  
 E embaixo do zambro o lenço deixou.  
 E ave canora agora sou! (Grimm, 1994, p. 404)

O primeiro verso dessa cantiga – que o pássaro canta diversas vezes durante o conto até, no final, matar a madrasta com uma pedra de mó e retomar a forma humana – serve para identificar um conjunto de contos pautado no mesmo motivo – “Minha mãe me matou, meu pai me comeu” – e difundido por diversos lugares e culturas. Como comprovante da vasta propagação do conto, podemos mencionar o britânico Joseph Jacobs, que incluiu “A roseira” [The Rose Tree]<sup>31</sup> em sua antologia de *Contos de fadas ingleses* (2002), publicada aqui no Brasil pela Ed. Landy; e na França Paul Delarue e Marie-Louise Tenéze<sup>32</sup>, que encontraram “A madrasta” [La mayrastre]<sup>33</sup>, havendo ainda pelo menos mais

<sup>30</sup> Na tradução de Bonini (Grimm, 1961, p. 146): “– Minha mãe me matou, // meu pai me comeu, // minha irmã Marleninha // meus ossos juntou, // num lenço de sêda os amarrou, // debaixo da amoreira os ocultou, // piu, piu, que lindo pássaro sou!”.

<sup>31</sup> Versão em inglês disponível em: <http://www.authorama.com/english-fairy-tales-5.html>. Aqui a menina (e não o irmão) é a criança que canta na forma de passarinho: “My wicked mother slew me, // My dear father ate me, // My little brother whom I love // Sits below, and I sing above // Stick, stock, stone dead”.

<sup>32</sup> *Le Conte Populaire Français [O conto popular francês]* – 1957-1985.

<sup>33</sup> Para ver relação com outras versões francesas, consultar o site: <http://www.euroconte.org/ACCUEIL/Anthropologiedelacommunicationorale/LeCentredeDocumentation/RecherchesMonographiques/tabid/126/lan->

“*Minha mãe me matou, meu pai me comeu*”: a crueldade nos contos de fadas

quatro outras versões francesas<sup>34</sup> desse que, para Robert Darnton, é o “conto mais maligno de todos” (1986, p.29).

E também nos países de língua portuguesa há várias versões, ainda que em uma forma variante. Em Portugal (Coimbra), Adolfo Coelho coletou “A menina e o figo” (1985), enquanto no Brasil Sílvio Romero recolheu “A madrasta” (1954), e Câmara Cascudo, “A menina enterrada viva” (2000). Curiosamente, em todas essas versões portuguesas e brasileiras mencionadas (e também na britânica!), a criança que ficou órfã no início da história e depois é assassinada pela madrasta é uma menina. Em Romero, aliás, são duas meninas. Enquanto na versão dos Grimm (coletada por P. O. Runge), a madrasta mata o menino por simples maldade, nas versões encontradas por Coelho, Romero e Cascudo, a menina é morta porque não desempenhou suas tarefas domésticas ou porque a madrasta lhe inveja os belos e longos cabelos. Nas versões de Coelho e Romero, as vítimas são apenas enterradas vivas, não sendo devoradas pelo pai nem transformadas em pássaro. O *Catálogo do conto popular brasileiro*, de Bráulio do Nascimento (2005), não aponta nenhuma versão coletada no Brasil com o motivo do canibalismo paterno.

Conforme se vê nos exemplos mencionados acima, os títulos também variam bastante entre si, acompanhando assim as múltiplas diferenças dos enredos. Tudo indica, portanto, que essa história foi contada e recontada, sendo transportada de um lugar a outro, encontrando sempre novos contadores e ouvintes, e, com o tempo, as línguas diferentes e especificidades locais, ela foi sendo remodelada. A crueza do conto, porém, leva-nos a perguntar o porquê de tanto interesse. Como poderíamos entender não só o surgimento como a ampla difusão de contos com episódios tão terríveis?

Uma resposta possível nos é dada pelo historiador Robert Darnton (1986). Segundo o estudioso, os contos têm quantidade tão grande de aspectos rudes e cruéis porque a vida dos camponeses – contadores dos contos – era marcada por dificul-

---

guage/fr-FR/Default.aspx?PageContentID=158. Acesso em: 24/04/11.

<sup>34</sup> As quais se enquadram nos moldes de “*Ma mère m’a tué, mon père m’a mangé*” [Minha mãe me matou, meu pai me comeu].

dades permanentes: os recursos precários e técnicas de plantio rudimentares resultavam em alimentação insuficiente e pouco nutritiva; a resistência física diminuída e a falta de higiene traziam consigo altas taxas de mortalidade, afetando em especial as crianças e mulheres, estas quais faleciam também no momento do parto. A vida dos camponeses, conforme nos mostram os dados de Darnton, era uma sucessão de pobreza, fome, doenças e morte prematura. Segundo o pesquisador, essas desgraças passavam da vida para as narrativas dessas pessoas. De acordo com essa interpretação, o grande número de madrastas e o tratamento desigual e impiedoso que elas dispensam aos enteados não é invenção da Carochinha, mas resultado da realidade nua e crua, enquanto estratégia de sobrevivência para aumentar as chances de seus próprios filhos.

O psicanalista Bruno Bettelheim (1980, p. 14-15 e 18) também comenta a presença de cenas chocantes em contos de fadas. No seu entender, essa exposição ao Mal e sofrimento é essencial para ajudar o leitor (no caso, a criança) a lidar com seus medos e impulsos destrutivos. Ao confrontar a criança com aspectos terríveis, os contos ensinam a enfrentar o Mal, a injustiça e a crueldade. Ao invés de fugir das dificuldades ou deixar-se abater pelo tamanho dos empecilhos, o leitor/ouvinte é estimulado a combatê-los, uma vez que as narrativas lhe asseguram que pode vencê-las, tal como vencem os heróis de contos de fadas, os quais em boa parte são figuras frágeis ou desacreditadas (órfãos, crianças abandonadas, caçulas desprezados, tolos).

Embora Bettelheim dirija sua análise para as crianças, podemos depreender que suas afirmações valem também para o ser humano em geral. A presença de contos com motivos brutais é sintomática da necessidade de lidar também com aquilo que provoca dor, angústia, horror.

Outro aporte para o entendimento de nossa questão nos é dado por Prop. Em seu estudo *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997), ele defende a ideia de que os contos trazem em seu bojo o resquício de antiquíssimos ritos que, com o tem-

*“Minha mãe me matou, meu pai me comeu”*: a crueldade nos contos de fadas

po, foram perdendo sua validade ou sentido. O estudioso comenta várias práticas, dentre as quais a do sacrifício humano, que podem ser vistas como fornecendo o substrato de narrativas como “O junípero” ou “A Bela e a Fera” – assim como da história de “Amor e Psiquê” (em *O asno de ouro*, de Apuleius) e da de Perseu e Andrômeda, ou ainda da hagiografia de São Jorge.

Para Propp (1997, p. 13), em épocas arcaicas a oferenda humana era destinada a apaziguar monstros e ganhar as boas graças dos deuses; quando tal crença cedeu lugar a outras convicções, a prática passou a ser vista de forma negativa, de modo que nos contos a vítima passa a ser resgatada por um salvador. Segundo o teórico, o resgate só é aceitável ao ouvinte porque este não mais acredita que o sacrifício seja necessário para garantir o bem da aldeia. Só a mudança de crenças permite a mudança de costumes, podendo a morte ser substituída pelo final feliz. Com isso o mito (que justifica o rito) é transformado em narrativa (que ficcionaliza o rito).

A disseminação do conto é esclarecida pela disseminação desses mitos entre a população nos tempos mais remotos. E, como já dito acima, no conto “O junípero” (Grimm, 1961, 1994), a madrasta serve o enteado para que o pai o coma. Esse motivo ocorre igualmente em diversas histórias da mitologia greco-romana: Cronos (Saturno) devorou seus filhos; Tântalo, segundo algumas versões (Grimal, 1993, p. 428), teria servido o próprio filho em um banquete oferecido aos deuses<sup>35</sup>; Atreu matou três filhos do irmão, Tiestes, para servi-los como iguaria ao pai (Grimal, 1993, p. 55). O ponto central nessas histórias de horror da mitologia é a rivalidade na disputa pelo direito à sucessão no poder.

Rivalidade equivalente pode ser constatada nas passagens sangrentas de muitos contos de fadas. A madrasta de Branca de Neve, por exemplo, incumbe o caçador de matar a menina e trazer-lhe o coração. É o meio de que ela lança mão para tentar escapar do inevitável destino de envelhecer, tornar-se feia e ter de ceder seu lugar para uma beldade mais jovem. Essa disputa entre gerações não está muito evidente em “Joãozinho e Maria”

<sup>35</sup> Seu castigo, no Hades, era penar de fome e sede estando cercado de iguarias para ele inalcançáveis.

(Grimm, 1961, 1994), no qual a bruxa atrai para sua casinha de doces crianças desconhecidas para devorá-las. Contudo, esse viés torna-se mais aparente na versão de “O Pequeno Polegar” [Le Petit Poucet], de Charles Perrault. Pequeno Polegar e seus irmãos são abandonados na floresta e chegam à casa de uma família de ogros canibais – cujas filhas, aliás, são descritas como menos malvadas do que o pai (ainda que mordam crianças para lhes sugar o sangue) (1987, p. 108; 2004, p. 171). Embora o pai se abstenha inicialmente de atacar os hóspedes, quando os sete meninos são colocados para dormir no mesmo quarto das sete meninas, o ogro arma-se de um facão para degolá-los na mesma hora. Fica subentendida no texto a ameaça de que a geração mais jovem descubra afinidades ou desenvolva afeições e se una contra a geração mais velha.

Ao contrário do que ocorre no mito (de Tântalo, de Atreu etc.), no conto os sacrifícios ou não acontecem ou podem ser revertidos. Pequeno Polegar e seus irmãos trapaceiam e, com isso, salvam suas vidas; Branca de Neve é poupada pelo caçador e, mais tarde, cospe a maçã envenenada; e o menino morto em “O junípero” retorna à vida depois de matar a madrasta. Como já afirmou Wilhelm Solms (2005, p. 207), em boa parte os contos de fadas são histórias da vitória dos fracos sobre os fortes. E essa vitória é alcançada de várias maneiras: enquanto Branca de Neve é doce e resignada, ganhando dessa forma o coração de todos, em “O junípero” (Grimm, 1961, 1994) e “O Pequeno Polegar” (Perrault, 1987, 2004), a desconfiança, a astúcia e até a inclemência em relação aos fortes é fator decisivo para a vitória. As madrastas sofrem uma morte violenta e o ogro canibal perde tanto as filhas (degoladas) quanto toda a riqueza que mantinha guardada.

Em outras palavras, os protagonistas dos contos de fadas não são todos bons e virtuosos, e a violência e desonestidades são cometidas tanto pelos vilões quanto pelos heróis. Esse aspecto leva-nos a tratar de outro ponto, que é o da moral transmitida pelos contos de fadas.

No entender de André Jolles (1976, p. 198-200), Bela Ador-

mecida e Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, não se caracterizam por um comportamento especialmente exemplar, ou seja, elas não realizam nada que as faça merecedoras do final feliz. Outro personagem lembrado por Jolles é o Gato de Botas (Perault, 1987, 2004) que, tal como Polegar, mente e usa as botas de sete léguas para apossar-se da riqueza alheia. Se a perspectiva dos contos fosse realmente moralizante, o leitor não deveria ser estimulado a torcer pela vitória de personagens pouco ou nada virtuosos. Para Jolles a explicação está no fato de que esses protagonistas são inicialmente maltratados, perseguidos ou injustiçados, tornando-se, aos olhos do leitor, representantes dos fracos e desventurados – que, na vida extraliterária, costumam ser subjugados pelos poderosos. Segundo o pesquisador, se um personagem é prejudicado, instaura-se uma situação de desequilíbrio no texto, fazendo o leitor ansiar pelo retorno ao estado inicial de equilíbrio. Quando o protagonista alcança a vitória final, essa expectativa do leitor é satisfeita, causando-lhe a sensação de que a justiça foi feita.

Wilhelm Solms (1999, p. 10), no entanto, defende ponto de vista contrário a Jolles: em sua opinião, o final do conto não pode ser considerado um retorno ao equilíbrio inicial já que Cinderela não apenas é resgatada dos maus-tratos e compensada pelos seus sofrimentos, como é escolhida dentre todas as moças do reino para casar com o príncipe e viver feliz para sempre – alcançando uma posição suprema. Quanto à madrasta e às irmãs postiças, elas não somente pagam pelo mal cometido, mas recebem um castigo muito maior do que o sofrimento que infligiram. Para Solms, não se pode afirmar que o conto de fadas mostra um mundo em que prevalecem a justiça e a premiação/retaliação, pois, para isso, a justiça teria que ser para todos e na medida exata do merecimento de cada um, o que não se verifica.

Segundo o pesquisador, para ser premiado no conto de fadas, não importa o caráter moral do herói/heroína, e sim sua competência em vencer provas e derrotar o oponente. Assim (Solms, 1999, p. 113), ao invés de apresentarem uma lição de virtude, muitos contos (em especial os contos com protagonis-

tas animais e as facécias) ensinam que, tendo coragem e astúcia, os fracos podem defender-se dos fortes, resistindo a eles ou mesmo derrotando-os. A satisfação do leitor, portanto, não vem da gratificação de seu sentimento de justiça – mas de sua *identificação* com o personagem que alcançou o bem máximo, que é casar com o príncipe (Cinderela), enriquecer (Gato de Botas), derrotar o gigante (Alfaiatezinho Valente), mesmo que essas vitórias sejam alcançadas com malandragem ou desonestidade.

Outro estudioso, Max Lüthi (1968), discute essa questão. Ele define o herói do conto de fadas como aquele personagem que, desde o início do conto, é premiado pela sorte. Seja quem for (moleiro, pastora, princesa ou filho de rei), o herói sempre é premiado pelas coincidências felizes, sempre recebe de antemão os objetos de que necessitará mais tarde e sempre opta por fazer aquilo que tinha que ser feito para o problema ser solucionado – mesmo quando desobedece ordens ou pratica ações condenáveis (se Branca de Neve seguisse o conselho dos anões e não abrisse a porta para a bruxa, teria escapado de morder a maçã envenenada, mas também não teria sido encontrada pelo Príncipe). O herói não vence porque é merecedor da felicidade plena, e sim porque é um felizardo que foi “escolhido” para desfrutar dessa premiação. Para Lüthi, a Bela Adormecida se casa com o príncipe não porque tenha feito por *merecer* essa recompensa, mas apenas porque é a heroína da história.

Quanto aos opositores, Lüthi (1969, p. 120-121) defende que os contos de fadas estão imbuídos da noção de que o Mal volta-se contra si mesmo e que o malvado “cava sua própria sepultura”. Lembremos das irmãs postiças de Cinderela que, na hora de experimentarem o sapatinho, cortam, uma, o seu próprio calcanhar, e outra, seus dedos do pé – sendo justamente o sangue que pinga do sapatinho a marca pela qual o príncipe reconhece estar com a noiva errada. Há malvados que, quando perguntados sobre qual seria um castigo adequado, estabelecem a própria maneira pela qual serão penalizados. Essa autocondenação, aliás, também pode ser encontrada na mitologia grega, conforme exemplifica a história de Jasão: quando Pélias

“*Minha mãe me matou, meu pai me comeu*”: a crueldade nos contos de fadas

pergunta ao herói que castigo infligiria a alguém que conspirasse contra o rei, Jasão diz que o obrigaria a ir buscar o Velo de Ouro, o que equivale a condená-lo à morte (Grimal, 1993, p. 259). Assim como Jasão pronunciou a sentença para si mesmo, também a impostora em “A guardadora de gansos” é consultada sobre uma morte adequada para quem tentasse usurpar o noivo da princesa – e ela aconselha um procedimento especialmente dolorido, e de imediato a impostora é executada.

Assim vemos como os contos, em seu tratamento do Mal e da violência, absorvem elementos arcaicos e míticos, mas também temas inerentes à sociedade e ao próprio homem (como a oscilação entre justiça e injustiça, ou o desejo de alcançar a recompensa mais elevada). Em um discurso aparentemente simples e desprezioso, o conto dá respostas complexas sobre os anseios mais enraizados na humanidade.

Quanto a isso, cabe ainda observarmos como os mesmos tópicos são tratados pelas adaptações posteriores a Perrault ou Grimm. Dentre as adaptações, provavelmente as mais conhecidas são as dos filmes da Walt Disney.

Conforme ainda aponta Jack Zipes (1994b, p. 75), Walt Disney não apenas levou os contos de fadas às telas como também os revestiu de um espírito muito próprio. Em sua análise de *Branca de Neve* (*Snow White* – 1937), por exemplo, Zipes (1994b, p. 86ss) enfatiza que Disney reduziu o papel da protagonista (que, ao contrário da heroína corajosa e versátil dos Grimm, tornou-se uma dona-de-casa sem grandes contribuições ao andamento da ação), ampliou os papéis masculinos (o Príncipe já surge logo no início do filme e é um dos motivos para a inveja da Rainha), transformando os Anões (que, em Grimm, são personagens secundários e sem características individualizadoras) em figuras-chave da história, que encarnam valores como trabalho, assiduidade, lealdade etc.

De acordo com Robyn McCallum e John Stephens (2000, p. 162-163), os filmes da Disney *simplificam* o material abstraído dos contos populares, uma vez que desconsideram os ricos e variados conteúdos culturais dos textos originais; por outro

lado, *ampliam* o material advindo dos contos ao introduzirem elementos antes inexistentes e alterando o enredo, a inter-relação entre personagens etc. Conforme os dois estudiosos, os filmes apresentam um conjunto de traços que os distinguem:

- a) no centro da trama está uma heroína em situação de desvantagem (em termos econômicos e sociais), e uma certa oportunidade de casamento poderia resolver aquela situação, mas trata-se de alternativa indesejável (em termos de realização pessoal);
- b) são encaixados aspectos cômicos, de modo que o expectador ri de cenas engraçadas e bem-humoradas envolvendo os personagens positivos (representantes do Bem), enquanto se sente repellido pela acidez e mau gosto das risadas estridentes ou ditos sardônicos dos personagens negativos (representantes do Mal);
- c) papéis femininos e masculinos são manipulados de maneira a refletir uma relação de antagonismos (bruxa/mocinha; vilão/mocinho);
- d) são vitoriosos ao final da narrativa os personagens que representam valores norte-americanos, e são condenados os que incorporam valores contrários ou estranhos aos Estados Unidos.

Na análise de McCallum e Stephens, os filmes giram em torno do eixo da oposição entre Bem e Mal. Para dar sustento à polarização dos extremos, o humor mostra-se como ferramenta central. Assim, o lado do Bem é reforçado por um amplo arsenal de personagens “engraçadinhos” que ocupam parte substancial na história: animais de vários tipos, tamanhos e procedências; utensílios domésticos animados; fada madrinha ou outros defensores etc. Enquanto a narrativa do conto popular é densa e bem amalgamada, não possibilitando elementos supérfluos ou que atrasem o avanço da ação, o filme *Branca de Neve* dedica diversas cenas aos animaizinhos da floresta, que guiam a princesa até os anões e depois auxiliam nas tarefas domésticas; cenas de

“*Minha mãe me matou, meu pai me comeu*”: a crueldade nos contos de fadas

canto e dança que se destinam a criar o efeito idílico da vida doméstica; cenas protagonizadas pelos anões, que são mostrados trabalhando ou envolvidos em pequenas escaramuças.

Vale lembrar ainda que, enquanto no texto dos Grimm os sete anões não são identificados individualmente, no filme eles ganham nomes que lhes dão personalidade própria, mas também caráter cômico: Mestre, Zangado, Atchim, Dengoso, Feliz, Soneca e Dunga. Destaque ganham a rabugice de Zangado e as trapalhadas de Dunga, responsáveis por criar um efeito carinhosamente engraçado. O lado do Bem traduz-se em uma doce tranquilidade doméstica – que inclusive é pintada (pelos desenhistas) com cores suaves e tranquilas (rosa, bege, tons claros em geral). Já as cores fortes e contrastantes (preto, roxo, verde e azul escuros) do lado do Mal são acompanhadas de sons estridentes e voz áspera; o risonho dá lugar ao sarcástico; e o poder é exercido pela Rainha em meio a uma solidão apenas interrompida pela presença de um corvo e o espelho na parede.

Bem e Mal ganham, assim, feições esmorecidas, pois pequenos detalhes e incidentes sem consequências tomam o lugar dos eventos com densidade humana e dimensão mítica, cultural e psicológica.

Em franca oposição a essas versões da Disney, diversos escritores contemporâneos têm revisitado os contos de origem popular – da estirpe de Grimm, Perrault etc. – e criado narrativas que retomam a tradição, mas de modo a revestirem os enredos e personagens de uma dimensão novamente complexa e instigante. Nesse sentido, vale lembrar de Neil Gaiman, que em “*Snow, Glass, Apples*” [Neve, vidro, maçãs] da coletânea *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions* [Fumaça e espelhos], de 1998<sup>36</sup>, conta a história de uma Branca de Neve vampiresca que subjuga tudo e todos. A madrasta é a única que identifica o verdadeiro caráter da princesa, mas sua tentativa de resistência logo é desarmada. Bem e Mal se inverteram e, com isso, são mostrados por um viés que os problematiza.

Essas obras contemporâneas trazem não apenas uma ela-

---

<sup>36</sup> A edição da Via Lettera é de 2004.

oração rica e inovadora, como também rejuvenesce contos que há muito conhecemos – ou pensamos conhecer. Afinal, há muitas coisas nas linhas e nas entrelinhas dos contos em que precisamos prestar a devida atenção para não cair em armadilhas sutis.

## REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CASCUDO, L. da C. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.

COELHO, A. *Contos populares portugueses*. Introdução de Ernesto Veiga de Oliveira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: \_\_\_\_\_. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. (Biblioteca de História, 13). p. 21-101.

GAIMAN, N. *Smoke and Mirrors: Short Fictions and Illusions*. Nova York: Harper Collins Publishers, 1998.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GRIMM, I. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. 8 vols. Trad. Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961.

GRIMM, J. e W. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994 (Grandes Obras da Cultura Universal, 16).

JACOBS, J. (Sel.). *Contos de fadas ingleses*. Trad. Inês A. Lohbauer. São Paulo: Editora Landy, 2002.

JOLLES, A. O conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

“Minha mãe me matou, meu pai me comeu”: a crueldade nos contos de fadas

LÜTHI, M. *Das europäische Volksmärchen*. 3. ed. Bern/München: Francke Verlag, 1968.

\_\_\_\_\_. *So leben sie noch heute: Betrachtungen zum Volksmärchen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

MCCALLUM, R.; STEPHENS, J. “Film and Fairy Tales”. In: Zipes, J. (Ed.). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 160-164.

NASCIMENTO, B. do. *Catálogo do conto popular brasileiro*. Rio de Janeiro: IBICC / Tempo Brasileiro / UNESCO, 2005.

PERRAULT, C. *Les contes de Perrault*. Paris: Librairie Générale Française, 1987. (Le Livre de Poche, 4261).

\_\_\_\_\_. *Histórias ou Contos de outrora*. Introdução, tradução e notas de Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RÖHRICH, L. *Märchen und Wirklichkeit*. 2. ed. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1964.

ROMERO, S. *Contos populares do Brasil*. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

SOLMS, W. *Die Moral von Grimms Märchen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

\_\_\_\_\_. Die Gattung Grimms Tiermärchen. In: ESTERL, A. e SOLMS, W. (Eds.). *Tiere und Tiergestaltige im Märchen*. Krummwisch: Königsfurt, 2005. p. 195-215.

ZIPES, J. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994a.

\_\_\_\_\_. *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994b.

## **DO AQUERONTE AO EUNOÉ: OS RIOS MITOLÓGICOS E A SIMBOLOGIA DAS ÁGUAS EM *LA DIVINA COMMEDIA* DE ALIGHIERI**

Maria Celeste Tommasello Ramos

Dante Alighieri nasceu em Florença, na região da Toscana, em 1265, filho de uma família da baixa nobreza, ligada ao partido Guelfo, que apoiava o poder papal. Participou ativamente da vida política da cidade, até ocupar o cargo de Magistrado (ou Prior), em 1300. Foi exatamente nessa época que dois ramos do partido que disputavam o poder, os Negros (mais radicais) e os Brancos (mais moderados – facção à qual pertencia Dante), entraram em choque direto, criando uma verdadeira guerra interna no coração da cidade.

Enquanto estava fora, em missão diplomática para tentar impedir que Florença mergulhasse mais uma vez numa guerra civil, os Guelfos radicais tomaram o poder e Dante foi condenado à revelia pelos Negros. Não poderia mais ocupar cargos públicos, deveria pagar uma multa sob as falsas acusações de haver dilapidado os cofres públicos, por ser hostil ao Papa e estimular a guerra em Florença. E, ainda, permaneceria dois anos no exílio e seria conduzido à fogueira, caso desobedecesse tais postulados.

Impedido de regressar a Florença, o poeta iniciou uma verdadeira peregrinação por diversas cidades italianas. Fez muitas tentativas para conseguir retornar, mas todas resultaram em propostas humilhantes, recusadas pelo poeta que acreditava que seu exílio poderia significar uma lição para os italianos. Era para ele a missão de ensinar, com suas obras, o caminho da verdadeira justiça, mostrar ao povo o que a ambição desenfreava

da poderia produzir no seio da sociedade que havia abandonado suas leis e moral em nome do poder.

Em 1313, com a morte do imperador do Sacro Império Romano, terminaram suas últimas esperanças com relação a uma nova ordem em Florença e em toda a Itália, além de, conseqüentemente, tornar-se impossível seu retorno à cidade natal.

Durante sua peregrinação, passou por Verona e Ravena, cidade na qual veio a falecer, em 1321. Seu túmulo permanece na cidade, respeitando o desejo do poeta de jamais retornar à Florença.

Durante sua vida, escreveu diversas obras. Entre elas estão: *Vita Nuova*, escrita aos vinte e sete anos, espécie de livro de lembranças, que evoca a juventude do poeta e o amor por Beatriz; *Convívio*, escrito aos quarenta anos, no qual fala sobre cultura e política; e *De Vulgari Eloquentia*, escrito em latim, também aos quarenta anos, no exílio, obra na qual defende a linguagem popular, apesar de tê-la escrito em latim com o objetivo de atingir os cultos. Planejava-a em quatro volumes, mas escreveu somente até o décimo quarto capítulo do segundo deles. Tal obra constitui seu primeiro estudo com a pretensão científica de discutir uma língua moderna.

Escreveu também *Monarchia*, eminentemente uma tese política, elaborada em decorrência da ida de Henrique VII à Itália e na qual levanta o problema da participação do homem na atividade política, de que, bem entendida e praticada, dependem o progresso da comunidade e o aperfeiçoamento do indivíduo; e *Quaestio de aqua et terra*, uma versão escrita e alongada de aula ministrada pelo poeta em Verona, em vinte de janeiro de 1320, sobre a então apaixonante e discutida questão de não poder a água, em lugar algum, superar, em altura, a terra imersa. Restaram, também, cerca de treze *Epístolas* suas, todas em latim, escritas a diferentes destinatários.

Sua obra-prima foi *La divina commedia*, que começou a ser escrita por volta de 1306, quando o poeta já se encontrava exilado há seis anos. Inicialmente, chamada *La commedia*, teve acrescido ao seu título o adjetivo “divina” por intermédio

de Giovanni Boccaccio que, alguns anos depois, tomou conhecimento de seus versos por ocasião de um convite para fazer palestras sobre a obra a fim de defender os florentinos dos ataques que lhes seriam dirigidos por Dante. No entanto, apaixonou-se pela *Commedia*, quando então, chamou-a pela primeira vez “Divina”.

Dava-se o nome de “comédia” ao gênero literário que de um início tumultuado ou turbulento terminava com final feliz e elevado, sendo oposto, portanto, ao tema da tragédia, que culminava em eventos tristes e angustiantes.

Sua obra-prima é rigidamente estruturada em tercetos hendecassílabos, divididos em três partes: “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”; cada qual com 33 cantos, exceto a primeira parte, que possui um trigésimo quarto, à guisa de introdução; num total de cem Cantos e 14.233 versos.

A viagem de Dante pelos mundos do além túmulo tem início quando o poeta-personagem se vê perdido em selva escura, estando próximo à cidade de Jerusalém, na Sexta-Feira Santa do ano de 1300. Três feras o impedem de prosseguir seu caminho e o ameaçam: uma onça, um leão e uma loba. Nesse momento, aparece-lhe a alma de Virgílio, poeta romano a quem Dante chama de Mestre. Virgílio diz a Dante que ele é protegido pelas almas superiores e beatas de três damas. Uma delas é Beatriz, a musa inspiradora, associada à figura de Beatriz di Folco, que Dante teria conhecido aos nove anos, amado a partir de então e que morrera em 1290. Desta forma, é ao lado de Virgílio, seu guia, que o poeta empreende viagem pelo “Inferno” e pelo “Purgatório”, e, depois, pelo “Paraíso”, local no qual será guiado pela própria Beatriz e por São Bernardo.

O “Inferno” é composto por nove círculos, segundo a classificação das culpas ou pecados dos ali presentes. Os condenados são distribuídos conforme a distinção aristotélica dos pecados da incontinência e da malícia. Essa região teria sido formada quando Lúcifer, atirado do céu por Deus, caiu na terra, abrindo uma enorme vala, ao final da qual ficou preso dentro de um lago de gelo formado pelo mitológico rio Cocito, no centro da

Terra. Essa, por sua vez, empurrada pela queda de Lúcifer, formou, no lado oposto, no hemisfério sul ou inferior, não habitado pelo homem, segundo a tradição aristotélico-ptolomaica, a montanha do Purgatório, segundo local a ser percorrido pelo viajante Dante, na segunda parte da obra.

O “Purgatório” apresenta-se subdividido em nove graduações ou coroas circulares. Sua primeira região é o Antipurgatório, em seguida, há sete patamares, nos quais os pecadores expiam seus pecados segundo os sete vícios capitais, ou as disposições pecaminosas com base na intensidade do amor. No cimo da montanha, encontra-se o Paraíso Terrestre ou Jardim do Éden. Acima dele orbitam os nove céus ou esferas e o Empíreo (céu perfeito), que compõem o terceiro espaço percorrido – o “Paraíso”. Neles estão os bem aventurados, os justos, os sábios, os ativos, os amantes, os guerreiros e os triunfantes em nome da fé.

Para compor ficcionalmente sua peregrinação por esses espaços “fantásticos”, visto que Dante é também o protagonista, o autor mergulhou em diversas tradições, entre elas a mítica greco-romana e inseriu os personagens mitológicos escolhidos, simbólicos e alegóricos por natureza, em meio a outros, literários ou somente históricos, construindo o que se poderia chamar de sua própria Mitologia (entendida como conjunto de narrativas mitológicas).

Ao final do poema didático-alegórico, guiado por São Bernardo, Dante tem a experiência mística do encontro com o Deus cristão, ocorrido no espaço paradisíaco descrito no Canto XXXIII do “Paraíso”, da seguinte forma:

*O luce eterna che sola in te sidi,  
sola t'intendi, e da te intelletta  
e intenente te ami e arridi!*

[...]

*L'amor che move il sole e l'altre stelle.*

Ó eterna Luz que repousas só em Ti;  
A Ti só entendes e, por Ti entendida,  
Respondes ao amor que te sorri!  
[...]  
O Amor que move o Sol e as mais estrelas.

(v. 124-126 e 145)

Não é somente ao Deus cristão – “Amor que move o sol e as mais estrelas” – que Dante faz referência na obra, existem em *La divina commedia* referências à História Antiga e à contemporânea de Dante, à Tradição Medieval, à Mitologia greco-romana e a um número infinito de outros heróis, personagens, personalidades, localidades geográficas etc., que já mereceram e ainda permitem tantos outros estudos. No presente trabalho, interessa-nos focar os elementos mitológicos retomados da fonte grega e romana na obra dantesca, mais especificamente os rios mitológicos, que remetem à simbologia das águas, e todos os significados alegóricos que às mesmas foram atribuídos desde o início dessas civilizações ocidentais.

Desde o princípio de sua viagem, o protagonista Dante encontra seis rios retomados dos textos que fixaram a Mitologia clássica, sejam eles atribuídos a Homero ou a outros autores. Dos seis, quatro são infernais – Aqueronte, Estige, Flegetonte e Cócito – muito abordados em estudos diversos, acrescidos do Letes e o Eunoé, estes menos estudados.

Como poema didático-alegórico, a obra se insere na tradição medieval pelo uso de símbolos, condensando a cosmogonia medieval por meio do conhecimento histórico, teológico, filosófico, literário, natural (científico da época) e mitológico de Dante. D’Onofrio (2005, p. 356) destaca que o poema dantesco fornece “a representação plástica dos vícios e virtudes”, e, no estudo da presença dos rios mitológicos, podemos ter um exemplo bastante significativo da simbologia das águas, que corrobora a punição desses vícios apontados por D’Onofrio ou a sublimação do bem realizado.

No “Inferno” (Canto XIV, v. 112-120, grifos nossos na tradução), Virgílio explica a formação dos rios ali:

*Ciascuna parte, fuor che 'oro, è rotta  
d'una fessura che lagrime goccia,  
le quali, accolte, foran quella grotta.*

*Lor corso in questa valle si diroccia;  
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;  
poi sen van giú per questa stretta doccia,*

*infin, là ove piú non si dismonta,  
fanno Cocito; e qual sai quello stagno  
tu lo vedrai, però qui non si conta.*

Cada parte, salvo a de ouro, é rota  
por fendas de onde lágrimas gotejam  
que, recolhidas, cavam essa grota.

No vale pelas fragas se despejam  
e o *Aqueronte*, o *Estige* e o *Flegetonte*,  
deste estreito canal então ensejam,

até que lá, onde há o final desmonte,  
formam *Cocito*; e que lagoa é essa  
verás, pois não precisa que eu te conte.

O primeiro rio mitológico a aparecer é o *Aqueronte* que, segundo Grimal (2005, p. 35), é filho da Terra (Geia), condenado a permanecer nas entranhas de sua mãe (regiões subterrâneas) como um castigo pelo crime de ter dado de beber aos Titãs, por ocasião de sua luta contra os deuses olímpicos, que estavam cheios de sede devido ao esforço no embate. Há registro histórico de um rio com nome “Aqueronte”, localizado na região chamada Épiro, na costa ocidental da Grécia continental. Ele atravessava uma região muito selvagem e, em seu trajeto, desaparecia ao se derramar por uma fenda profunda. Quando reaparecia, perto da foz, formava um pântano insalubre, construindo uma paisagem desolada.

Seu nome vem do grego *Akhéron* (de *ákhos*, “sofrimento”, e

réo, “eu corro, derramo”). No latim: *Acheron*. Os antigos afirmaram que era derivado de *áhos*, ou seja, a corrente da opressão, da angústia. As principais fontes clássicas sobre esse rio mitológico são: a *Odisseia*, atribuída a Homero; *A Eneida*, de Virgílio e *Metamorfoses*, de Ovídio.

Na obra dantesca ele aparece da seguinte forma:

*Ed elli a me: “Le cose ti fier conte  
quando noi fermerem li nostri passi  
su la trista riviera d’Acheronte”.*

“Claros terás, co’a razão que os confronte,  
os fatos”, respondeu, “quando alcançado  
Tivermos a orla triste do *Aqueronte*”.

(“Inferno”, Canto III, v. 76-78, grifo nosso na tradução)

Para Chevalier (1988, p. 15-22), a água simboliza a fonte de vida, centro de regeneração, origem da criação, vida espiritual, meio de purificação; mas, em alguns casos, simboliza também o sangue, a estagnação, ou as energias inconscientes, chegando a se ligar à morte quando é apresentado de forma poluída, suja, até mesmo desintegradora. E é a essa simbologia desintegradora que se liga o Aqueronte dantesco, tendo em vista que é representado pelo autor com águas estagnadas e com margens cheias de juncos e lodo, compondo, assim, o cenário obscuro e fétido do primeiro ambiente sobrenatural percorrido pelo protagonista, o peregrino Dante.

Mas, além da simbologia da água, existe também aquela do rio, que, segundo Chevalier (1988, p. 780-782), relaciona-se ao fluir do tempo, à possibilidade universal, à fertilidade, à morte e à renovação. E é a essa passagem entre morte e possibilidade de renovação que estão interligados todos os seis rios mitológicos retomados.

Segundo a Mitologia grega, as almas podiam atravessar o Aqueronte somente se o corpo já estivesse sepultado; é desta mesma forma que Dante o retoma: somente os mortos o atra-

vessam; ele, porém, com uma licença divina, pôde fazê-lo ainda vivo. Nesse Inferno dantesco, o Aqueronte aparece como divisor do Anti-inferno e do primeiro círculo.

Grimal (2005, p. 35) afirma que foi com a *Odisseia* que surgiu a descrição do mundo subterrâneo do Inferno, a qual mencionava o rio Aqueronte, ao lado do Flegetonte e do Cócito. Nesse texto homérico, pode-se verificar que o Aqueronte era o rio que as almas deviam atravessar para chegar ao Império dos Mortos, usando um barco, cujo barqueiro era o mitológico Caronte, gênio do mundo infernal (p. 76). Foi a ele que coube a tarefa de passar as almas através dos pântanos do Aqueronte para a outra margem do rio dos mortos. Em paga, os mortos eram obrigados a lhe dar um óbolo. Era por isso que havia o costume de pôr uma moeda na boca dos cadáveres no momento em que eram sepultados. Caronte foi sempre representado como um velho muito feio, de barba mal formada e inteiramente grisalha, com um manto andrajoso e um chapéu redondo. Dirigia a barca fúnebre, mas não remava. Eram as almas que desempenhavam este ofício. Mostrava-se tirânico e brutal para com elas, como um verdadeiro déspota.

Depois de passar pelo Aqueronte, transportado por Caronte, o protagonista Dante encontra o pântano formado pelo rio Estige,

*In la palude va c'ha nome Stige  
questo tristo ruscel, quand'è disceso  
al pie de le maligne piagge grige.*

*E io, che di mirare stava inteso,  
vidi genti fangose in quel pantano,  
ignude tutte, com sembiante offeso.*

*Estige é o nome do vasto palude  
Onde essa triste corrente deságua,  
Chegando ao pé da fusca encosta rude.*

E eu, atento a um remexer na água,  
Gentes lodosas vi no lameirão,  
Todas nuas, demonstrando irada mágoa.

(“Inferno”, Canto VII, v. 106-111, grifo nosso na tradução)

Mais uma vez podemos constatar a simbologia das águas do Estige, fazendo referência à morte, nele eram imersos os indivíduos violentos contra o próximo. Na Mitologia, existe um contraponto para essa simbologia, pois tal rio é ligado à invencibilidade de Aquiles visto que foi nele que sua mãe Tétis mergulhou-o em busca da invulnerabilidade. O nome do rio vem do grego *Stíz*, latim *Styx*, que significa “gelo, rigor, horror”.

Segundo Grimal (2005, p. 152-153), dava-se o nome de Estige a uma nascente que se encontrava na Arcádia, perto da localidade de Nonácris (junto da cidade de Féneo). Esta nascente brotava de um rochedo elevado e, em seguida, perdia-se no solo. Atribuíam-se às suas águas propriedades perniciosas: eram um veneno para homens e gado; quebravam o ferro e os metais, bem como toda a louça que nelas se mergulhava.

A água do rio infernal (e já não a água da nascente, que se dizia aí desaguar) passava igualmente por ter propriedades mágicas, daí sua presença no mito de Aquiles. Entretanto, a água do Estige servia, sobretudo, para os deuses pronunciarem um juramento solene. Quando um deus queria comprometer-se por um juramento, Zeus enviava Íris para encher um jarro de água do Estige. Ela o levava ao Olimpo, para que fosse “testemunha” do juramento. Posteriormente, se aquele deus cometia perjúrio, esperava-o um castigo terrível: ficava um ano inteiro sem respirar e não podia aproximar dos lábios nem a ambrosia nem o néctar. No fim daquele ano, uma nova provação lhe era imposta: durante nove anos ficava afastado dos deuses imortais e não participava nem dos seus conselhos nem dos seus festins. Apenas retomava o uso dos seus privilégios ao fim de dez anos. Esta descrição das consequências do perjúrio forne-

ce pormenores sobre a natureza dessa água fatal. Diz-se que se trata de um braço do Oceano, exatamente a décima parte do rio inicial, formando as restantes nove partes nove espirais com que o rio circunda o disco da Terra. Este número de nove espirais encontra-se na descrição virgiliana do Estige infernal, que rodeia com os seus meandros o reino dos Infernos. É no Estige que viaja o mitológico Barqueiro Flégias, transportando passageiros. Dante também retoma o barqueiro.

Depois do Estige, encontramos o Flegetonte na obra dantesca: “Mas olha abaixo e verás lá adiante / O rio de sangue onde estão, na fervura, / Os réus de violentar seu semelhante” (“Inferno”, Canto XII, v. 46-48), onde estão mergulhados no sangue em estado de fervura os violentos contra os semelhantes. O nome desse rio deriva do grego *Flegéthon* [rio fervente], que se religa à raiz grega *flégo* [ardo]. Segundo Brandão (2000, p. 446), trata-se “de uma forma reduzida e tardia (mais usada pelos poetas latinos, *Eneida*, 6, 265) em vez de Piriflegetonte”, outro nome atribuído ao mesmo rio.

Contraopondo-se diretamente ao fogo árduo, que impõe penas terríveis aos pecadores nele mergulhados, o rio seguinte traz o gelo: depois de caminhar por diversos locais de penas, às bordas do último círculo do Inferno, Virgílio e Dante pedem ao mitológico gigante Anteu (filho de Gaia e Poseidon) que os baixe ao ponto mais fundo, no qual está o rio Cócito, formando um lago congelado: “Com que voltei-me e vi à minha frente / e sob meus pés uma lagoa gelada, / de vidro mais que de água parecente” (“Inferno”, Canto XXXII, v. 22-24).

Na Mitologia grega, o Cócito (do grego *kokytós*, “lamento”) é um rio do Hades, o reino dos mortos. Na tradição romana (principalmente em Virgílio), foi convertido no principal rio do Hades.

Em *La divina commedia*, é um dos rios do Inferno, emissário do Estige, que circundava o Tártaro, e ao longo das suas esquiladas margens, se dizia, vagavam as sombras ou as almas dos mortos sem sepultura. Dante descreveu-o congelado pelo hálito de Lúcifer, que está em seu centro, no nono círculo infernal, no qual eram punidos os traidores e os grandes enganadores.

No Inferno, é feita referência ao Cócito de águas congelantes, que simbolizam a completa estagnação à qual estão submetidos os condenados ali encerrados. Frio intenso e congelamento que leva à inação permanente constituíram a pena aplicada aos traidores cuja frieza de ações marcou sua vida na Terra, e o principal deles foi Lúcifer, traidor de Deus.

Mas Dante e Virgílio não ficaram detidos nele. Por meio do murmúrio de um *ruscello* (riachinho), encontram a saída do Inferno:

[...]

*d'un ruscelletto che quivi discende  
per la buca d'um sasso, ch'elli ha roso,  
col corso ch'elli avvolge, e poço pende.*

*Lo duca e io per quel cammino ascoso  
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;  
e sanza cura aver d'alcun riposo,*

*salimmo sú, el primo e io secondo,  
tanto ch'i' vidi de le cose belle  
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.*

*E quindi uscimmo a riveder le stelle.*

[...]

de um riachinho que pra cá descende  
pelo sulco por ele consumido,  
e em seu curso serpeja e pouco pende.

Tomamos esse caminho escondido  
ele e eu, pra voltar ao claro mundo  
e, sem repouso algum mais consentido

subimos ele primo e eu segundo, até  
surgir-nos essas coisas belas,  
que o céu conduz, por um vazio rotundo;  
saímos por ali, a rever estrelas.

(“Inferno”, Canto XXXIV, v. 130-39)

É o *Letes* que nasce como riacho e leva-os para fora do Inferno. Retomado no sentido que possuía para os antigos: o rio do esquecimento (*Leté*, nome grego, que significa “esquecimento”, da raiz do verbo grego *lantháno*, “esconder”). É mencionado da seguinte forma: “E se daquilo tudo te esqueceste’, / tornou sorrindo, ‘ora lembrar-te tenta / como ainda hoje do *Letes* bebeste’. / [...] / ‘Muito mais coisas, além desta, eu / Já tenho lhe explicado, e estou segura / Que a água do *Letes* não lho escondeu” (“Purgatório”, Canto XXXIII, v. 94-96 e 121-123). A simbologia dessas águas do esquecimento está ligada ao que Cirlot chamou de “entrega das formas à fluência que as desfaz para deixar em liberdade os elementos que não de reproduzir novos estados cósmicos” (2005, p. 63).

Saindo do Inferno em direção ao Purgatório, que por sua vez, levará ao Paraíso, as almas podem almejar novos estados cósmicos ao se esquecerem dos erros cometidos e marcharem para a expiação que leva à redenção apregoada pela religião. Ocorre o que Cirlot chama de “Nascimento psicanalítico”, por meio da renovação gerada pelo efeito do esquecimento, provocado pelas águas e pelas novas possibilidades que a ausência de culpa e o peso que as almas deixam de carregar por não terem mais consciência dos erros cometidos possibilitam. Nascedo no final do Inferno, correndo rumo ao Purgatório, o *Letes* faz a “mediação entre a vida e a morte” (Cirlot, 2005, p. 63), como corrente positiva que promove a evolução, ligando-se também à simbologia do *Rio*, levantada por Chevalier (1988, p. 780-782), como o fluir do tempo, ampliador da possibilidade universal, passagem entre morte e renovação.

Chega-se, então, ao sexto rio, este de águas doces, o Eunoé (em grego *Éunoos*, de *éu* [bem] e *nóos* [mente], que significa “boa mente, bom pensamento”, ou seja, recordação do bem). Seu poder é fazer recordar os fatos já vividos, porém com consciência de que serviram para evolução tanto o bem realizado quanto o mal cometido, uma vez que este já foi resgatado. Dante fala dele da seguinte forma:

*Ma vedi Eunoè che là deriva:  
menalo ad esso, e come tu se' usa,  
la tramortita sua virtù ravviva”*

[...]

*Io ritornai da la santissima onda  
Rifatto si come piante novelle  
Rinovellare di novella fronda,*

*Puro e disposto a salire a le stelle.*

Mas vejas o *Eunoé* que lá deriva;  
a ele o leva e, como sóis lidar,  
o amortecido seu poder reaviva”.

[...]

Refeito retornei da onda santa,  
como de novas folhas, ao rompê-las  
de sua ramagem, se renova a planta:

puro e disposto a subir às estrelas.

(“Purgatório”, Canto XXXIII, v. 127-129 e 142-145,  
grifo nosso na tradução)

O *Eunoé* é um rio do Paraíso terrestre, próximo ao Letes, segundo Dante (“Purgatório”, Canto XXVIII, v. 131; Canto XXXIII, v. 127). No “Purgatório” encontram-se ritos como o da suprema purificação nas águas do Letes, quando Matelda emerge Dante (“Purgatório”, Canto XXXI, v. 91-105) para torná-lo digno de “subir às estrelas”, até a regeneração espiritual produzida pelas águas doces do *Eunoé*, por meio das quais o poeta se sente “refeito” e pode se lembrar dos seus pecados, mas apenas como coisas passadas e superadas. Não sentirá vergonha ou culpa, pois as suas faltas foram superadas e perdoadas por ele próprio.

As águas do *Eunoé* simbolizam, desta forma, o “centro de regeneração” que Chevalier (1988, p. 15) abarca dentre os significados possíveis para a simbologia das águas, além da simbologia do rio, que é apontada como “possibilidade universal”, como símbolo da “morte e renovação” (p. 780-782). Picone (2005, p.

175), com relação à retomada da obra de Ovídio por Dante, em *La divina commedia*, afirma que Dante promove a “correção do texto clássico”, pois retorna a alguns elementos constitutivos do texto ovidiano e os insere em nova trama, para beneficiar a construção da estrutura do novo texto, desta vez cristão. Com a retomada dos rios mitológicos, Dante faz o mesmo, busca-os nas várias fontes greco-romanas que os registraram, estilizando ao inseri-los no decorrer da peregrinação do personagem para simbolizarem os caminhos possíveis que as almas podem realizar em busca da evolução e ascensão ao Paraíso.

Desta forma, Dante Alighieri retorna à topografia primordial greco-romana, volta aos textos clássicos para tomar deles seis rios mitológicos, começando pelo Aqueronte e Estige, rios de águas conspurcadas, que simbolizam o lado inferior e negativo da existência cósmica, psíquica ou espiritual. Retoma também o Flegetonte, rio de sangue fervente, no qual insere os violentos em pena eterna, mergulhados no elemento líquido que eles mesmos fizeram derramar durante sua vida na Terra, para penarem enquanto se recordam dos crimes cometidos. Após o rio de sangue fervente, ligado à morte, ao sofrimento e à recordação da dor produzida, guiado por Virgílio, Dante chega ao Cócito, símbolo da estagnação, que prende no gelo o anjo decaído Lúcifer.

Para sair da estagnação, novamente a fluência dos rios é convocada e a nascente do Letes, localizada ao final do Inferno dantesco, leva ao que Cirlot chama de “entrega das formas à fluência que as desfaz para deixar em liberdade os elementos que não de reproduzir novos estados cósmicos” (2005, p. 63). O esquecimento provocado pelas águas do Letes desfaz o peso da culpa e permite a ascensão dos peregrinos pelo Purgatório, de geografia montanhosa, e local de passagem, jamais de estagnação, pois que leva ao Paraíso terrestre onde corre o Eunoé. Suas águas promovem uma espécie de renascimento psicanalítico, ao promover a recordação acompanhada do perdão ou do autoperdão, completando a mediação entre a morte das almas e a possibilidade de vida nova. Revela, ainda, uma dupla cor-

rente positiva, constituída pelas águas dos rios e toda a simbologia que elas trazem.

Mesmo que a maioria dos estudiosos não verifique e, portanto, não dê ênfase ao percurso do protagonista da comédia dantesca pelos rios do Inferno e do Purgatório (último local onde há a possibilidade geográfica de se encontrar um rio, visto que o Paraíso celeste encontra-se completamente situado nos céus), é importante o fato de que o personagem Dante e seu guia realizam uma viagem simbólica nas águas. Iniciam-na alegoricamente com a morte, a desintegração, o sofrimento, a estagnação até chegarem ao esquecimento e à recordação, acompanhada de reconhecimento da vida pregressa. O que dá ao protagonista o novo sentido buscado para a vida, propicia-lhe a purificação por meio da superação, promove o movimento positivo e o progresso ou a evolução espiritual.

Assim, o mundo cristão após a morte física, representado por Dante, se baseia na topologia fluvial pagã mitológica para simbolizar a evolução das almas, também apregoada pelo Cristianismo ao promover a estilização do espaço mitológico que é revisitado, e oferece poderoso e simbólico torrencial para a arte dantesca, mesmo que baseada em seu pensamento cristão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Ed. bilíngue. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CIRLOT, J.-E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens E. F. Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

Do Aqueronte ao Eunoé: os rios mitológicos e a simbologia das águas em *La Divina Commedia* de Alighieri

D'ONOFRIO, S. *Literatura ocidental, autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2005.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PICONE, M. Dante Alighieri: la riscrittura di Ovidio nella "Commedia". In: GIBELLINI, P. (Org.). *Il mito nella letteratura italiana I: dal Medioevo al Rinascimento*. Brescia: Morcelliana, 2005. p. 126-175.

## O INSÓLITO EM CINCO CONTOS DE RUBEM FONSECA TRADUZIDOS PARA O FRANCÊS

Maria Cláudia Rodrigues Alves

A obra de Rubem Fonseca traduzida para a língua francesa e publicada especificamente na França conta com a maioria de seus romances, mas também com contos publicados em antologias. Esses últimos serão o foco de nosso interesse. O conto “O outro”, que teve três diferentes traduções e publicações, fato inusitado em se tratando de literatura brasileira traduzida no exterior, merecerá especial destaque. Partimos do princípio de que, segundo nossa leitura, os contos em questão são inquietantes e comportam aspectos relacionados ao insólito, mas a um insólito especial, vinculado ao estranhamento dos acontecimentos cotidianos, vivenciados e relatados, na maioria deles, por seus narradores personagens.

O leitor de língua francesa entrou em contato inicialmente com a obra de Fonseca por meio da publicação de *Feliz Ano Novo* e *O caso Morel* em uma única edição, em 1979, na tradução de Marguerite Wünscher que, juntamente com Lise Lebel, editora literária da Flammarion, introduziram Rubem Fonseca na França (Fonseca, 1979). A primeira tradução do conto “O outro” aparece, pois, nesse contexto, como parte de *Feliz Ano Novo*. A partir da década de 80, entre 1986 e 1998, o leitor teve acesso à tradução dos romances *A grande arte* (Fonseca, 1986), *Buffo & Spallanzani* (Fonseca, 1989b), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (Fonseca, 1990), *Agosto* (Fonseca, 1993b) e *O selvagem da ópera* (Fonseca, 1998b), todos na tradução de Philippe Billé; e a quatro contos em antologias, entre 1981 e 2005: “Gazela”, de 1963, traduzido por Lyne Strouc e publicado

na *Anthologie de la nouvelle latino-américaine* (Fonseca, 1991); “Relatório de ocorrência em que qualquer semelhança é não mera coincidência”, de 1967, traduzido por Jean-Claude Vignol e publicado em *Ménaces — Anthologie de la nouvelle noire et policière latino-américaine* (Fonseca, 1993a); “O balão fantasma”, de 1995, traduzido por Philippe Billé e publicado em *Des Nouvelles du Brésil* (Fonseca, 1998a); “Almoço na serra no domingo de carnaval”, de 1979, na tradução de Florent Kholer para a *Revue Littéraire Mensuelle Europe* (Fonseca, 2005) e, finalmente, “O outro”, de 1975, publicado pela primeira vez em francês, como dissemos acima, em 1979, e mais duas vezes em 1982 e 1997 (Fonseca, 1982e 1997), respectivamente, nas traduções de Marguerite Wünsch, Daisy da Conceição Elísio e Mariangela dos Santos Paulo, e Jacques Thiériot.

Esse recorte surge em nossos estudos das relações Brasil-França e de recepção da literatura brasileira traduzida na França, e pareceu-nos oportuno lançarmos mão desses cinco contos para observarmos o insólito em Rubem Fonseca (Alves, 2006). Ao elegermos esse *corpus*, nosso interesse encontra-se em, além de estudarmos alguns dos elementos que fundamentam a prosa de Rubem Fonseca, nos questionarmos a respeito das escolhas dos contos, feitas pelas editoras francesas, motivadas ou aleatórias no que foi oferecido como leitura de Fonseca ao leitor francês. Os contos são efetivamente representativos da prosa curta de Fonseca? De que forma estão presentes o estranho, o inquietante e o insólito, marcas características da prosa de Rubem Fonseca?

### “Gazela”<sup>37</sup>

No conto “Gazela”, temos um narrador que conta a seu oitante, ao estilo roseano, suas angústias e medos na ocasião de um encontro/viagem com a amada, como podemos observar nas primeiras linhas do conto:

---

<sup>37</sup> R. Fonseca, 1994, p. 38.

O senhor talvez pense que eu estou bêbado, mas não estou bêbado porra nenhuma. É esta história que me deixa tonto, nunca contei nada para ninguém; na verdade quem me parece bêbado é o senhor. Não está? Então desculpe. (p. 38)

Os detalhes sobre a espera pela amada, a impaciência do enamorado, seus temores em ser reconhecido por alguém na estação são entrecortados por outras lembranças que enriquecem a conversa/relato, pequenas histórias que se embutem na narrativa principal: a história da viagem secreta e íntima do casal a São Paulo. O suspense criado pelo narrador ao utilizar expressões como “foram quarenta minutos de agonia” ou “isso me encheu de pânico” instauram um clima que inquieta o leitor, que vai se preparando para o pior. A desconfiança paira e todos parecem uma ameaça à consumação da viagem e do ato sexual em si: um jovem que acompanha a moça até o trem, carregando sua bagagem; o recepcionista do hotel. Como sempre acontece na prosa fonsequiana, vale salientar que digressões e referências relacionadas à política, à arte e à psicanálise enriquecem o relato da “coisa mais séria e mais bonita” que já acontecera ao narrador, conferindo certo refinamento ao personagem e reforçando tanto sua superioridade intelectual em comparação com sua amada quanto a distância do momento do relato e dos acontecimentos relatados. Os temores iniciais da narrativa vão se dissipando conforme a história vai se transformando num simples episódio de amor frustrado, inesquecível e pungente para o narrador, que tece considerações a respeito da mocidade e da impotência dos jovens em amar por completo, simplesmente. O drama íntimo com o qual muitos leitores podem se identificar, sentimento de arrependimento e nostalgia, é apresentado numa atmosfera de suspense que visa a demonstrar o desconforto dos personagens, mas também a provocar emoções no leitor, sugestivamente confundido com o interlocutor do narrador.

**“Relato de Ocorrência” ou “Relatório de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência”<sup>38</sup>**

Inicialmente em forma de boletim jornalístico ou de ocorrência policial, “Relatório de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência” traz a história de um ônibus que atropela uma vaca na estrada:

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto-Ônibus, chapa RF-80-07-83 e JR-81-12-27 trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo.

Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.

Em cima da ponte a vaca está morta. (p. 360)

Embora os dois parágrafos seguintes elenquem as pessoas mortas embaixo da ponte, ainda em forma de boletim de ocorrência, é a morte da vaca que dará o tom insólito ao conto. Rapidamente os moradores dos arredores do acidente agrupam-se para constatar a tragédia e a narração transforma-se. Claramente, outra história está prestes a começar quando, na narrativa neutra, rompe o discurso indireto livre e Elias pede à mulher que vá buscar um facão:

O desastre foi presenciado por Elias Gentil dos Santos e sua mulher Lucília, residentes nas cercanias. Elias manda a mulher apanhar um facão em casa. Um facão? pergunta Lucília. Um facão depressa sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! percebe Lucília. Lucília corre. (p. 360)

Dois outros vizinhos chegam, cumprimentam-se, mas há certa animosidade entre eles, um desgosto, algo ainda indefinível

---

<sup>38</sup>R. Fonseca, 1994, p. 360.

para o leitor que tem como indicação apenas a ansiedade de Elias, no uso do discurso indireto livre, sua reação à presença de Ivonildo e Marcílio, suas cusparadas, a longa espera pela mulher com o facão e o comentário: “A situação não anda boa não, diz Elias olhando para a vaca. Ele não consegue tirar os olhos da vaca” (p. 361). Está instaurado o suspense. A que situação refere-se Elias, olhando a vaca e não as vítimas do acidente?

A tensão aumenta com a chegada da mulher, Lucília, e os vizinhos se dão conta das intenções de Elias. Marcílio pede o facão emprestado a Elias, o que lhe é negado. Afasta-se lentamente, então, para ir buscar sua própria ferramenta. O outro vizinho, menos constrangido, sai em disparada para fazer a mesma coisa, enquanto Elias apunhala a vaca e começa a destrinchá-la. Lucília, grávida de oito meses, com verminose, vai buscar outra faca em casa, no alto do outro morro, após a ponte. Os vizinhos voltam acompanhados de outros. O motorista do carro de polícia exige um facão emprestado, ameaçando apreender todos os outros. Surge o açougueiro de sugestivo nome João Leitão com dois ajudantes, uma serra, um facão e uma machadinha. Elias é taxativo: “O senhor não pode”. Logo, Elias é apoiado pelo resto da multidão e João Leitão apenas observa a cena, ficando com os restos da vaca ao final:

Não pode, gritam todos, com exceção do motorista da polícia.

João se afasta; a dez metros de distância, pára; com os seus ajudantes, fica observando.

A vaca está semidescarnada. Não foi fácil cortar o rabo. A cabeça e as patas ninguém conseguiu cortar. As tripas ninguém quis.

Elias encheu as duas sacas. Os outros homens usam as camisas como se fossem sacos.

Quem primeiro se retira é Elias com a mulher. Faz um bifão pra mim, diz ele sorrindo para Lucília. Vou pedir umas batatas a Dona Dalva, vou fazer também umas batatas fritas para você, responde Lucília.

Os despojos da vaca estão estendidos numa poça de sangue. João chama com um assobio os seus dois auxiliares. Um deles traz um carrinho de mão. Os

restos da vaca são colocados no carro. Na ponte fica apenas a poça de sangue. (p. 362)

O ex-policial Rubem Fonseca introduz habilmente o drama dos descamisados num procedimento de *mise en abime* insólito, a partir de relato jornalístico ou de relato policial, aparentemente neutro, frio, que vai se colorindo e pulsando, adquirindo velocidade e emoção. As vítimas do acidente são então mero detalhe, completamente esquecidas. A vaca morta na estrada é a verdadeira protagonista do conto e as pessoas, movidas pela fome, inferiorizadas em sua condição social, são descritas como animais que lutam por sua sobrevivência. Cotidiano e banal, o relato do atropelamento da vaca torna-se uma história de cunho social, mas também de suspense e horror, na pluma de Fonseca que parece brincar com o insólito da situação para alcançar assuntos de extrema seriedade. O distanciamento inicial, a narração em terceira pessoa e, em seguida, a utilização pungente do discurso indireto livre são recursos que agilizam a narrativa e colocam o leitor como observador da cena, um quadro sangrento, mas um quadro de certa realidade brasileira, apresentada de forma crua e cruel, tal qual uma foto jornalística em preto e branco que pouco a pouco vai se colorindo e tornando-se vermelha pelo sangue da vaca, realçando a passadeira imobilidade de João Leitão e a impotência do leitor diante do acontecido/lido.

### **“O balão fantasma”<sup>39</sup>**

Narrado na primeira pessoa por um policial, “O balão fantasma” traz a história de baloeiros no Rio de Janeiro e suas práticas ilegais:

Um balão gigantesco, o maior do mundo, disse o informante.

Onde?, perguntei.

---

<sup>39</sup> R. Fonseca, 1995, p. 9.

Tudo o que eu sei é que eles já compraram dez toneladas de papel de seda.

Informante é assim: ouviu dizer, só sabe a metade, a metade que é falsa.

Eu fazia parte de um Grupo especial criado para estudar e propor maneiras de evitar que os baloeiros construíssem e soltassem balões, principalmente durante o mês de junho, nas festas dedicadas a São João e São Pedro, os dois santos fogueteiros. Os balões eram ilegais. Ao cair incendiavam a vegetação dos parques da cidade, instalações industriais, residências particulares. Campanhas publicitárias haviam sido feitas, com a colaboração da mídia, sem resultado. (p. 9)

De imediato, é-nos fornecido o papel do policial narrador na história, que tem por colegas Marina e Fabiana, uma da prefeitura e a outra da agência federal responsável pelo meio ambiente. Pouco a pouco, entretanto, o leitor percebe que o policial mantém um sentimento ambíguo com relação à sua tarefa de reprimir os baloeiros. Muitas são as indicações da sedução que o boato da construção de um balão gigante exerce sobre o policial: “Fico imaginado o tamanho da bucha de um balão como esse” (p. 9).

Fica patente que seus conhecimentos encobrem certa fascinação:

Você está fugindo do assunto. A floresta vai pegar fogo!, disse Marina.

O Diogo sabe tudo sobre balão. Ele me disse que os incêndios são causados pelos balões pequenos. Quando ele cai, a bucha já não arde.

Não contei para elas que às vezes, por um defeito da bucha ou da estrutura, os balões grandes estouram, o que na linguagem dos baloeiros significa que pegam fogo. E ao cair incendeiam tudo o que está embaixo.

Agora mais essa falácia, os baloeiros se preocupam com o meio ambiente, disse Marina.

Eles querem é recuperar o balão, admiti. (p. 10-11)

Envolvido amorosamente com a colega Fabiana, sua vida pessoal também sofre as consequências das atividades baloeiras:

[...] Esse balão é uma coisa monstruosa. Qualquer balão é uma coisa monstruosa. Os baloeiros são um bando de criminosos.  
Por que não um bando de sonhadores? O sonho de Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Dos Montgolfier.  
(p. 12)

Vida amorosa e profissional são abaladas pela suspeita de que o protagonista simpatiza com os infratores. A investigação toma uma importância capital na intriga e o balão fantasma torna-se protagonista, pretexto para considerações sobre a história do Brasil, sobre um saudoso passado em que muitas práticas sociais não eram consideradas nocivas. Vários ajudantes e informantes são envolvidos e as providências tomam proporções tão imensas quanto a dimensão do suposto balão que estão procurando:

Toda noite eu saía em diligência com o Cão. Descobrimos dezenas de lugares onde os caras estavam fazendo balões, mas não adiantava prender ninguém, teríamos que deter muita gente, mesmo deixando os velhos e as crianças de fora. Cristãos nas catacumbas. Também não havia como apreender o material, os balões eram feitos em partes. Corte das folhas, colagem de gomos, armação de flâmulas e bandeiras, encadeamento de cangalhas de fogos de artifício, enlaçamento da fieira de lanternas, flexão do vergalhão da boca, entroxamento das buchas, cada coisa era elaborada num local diferente, quintais, campos de peladas de futebol, galpões abandonados, para depois ser tudo montado no lugar em que o balão ia ser lançado. Nas diligências fomos só nós dois, no velho Fusca do Cão, para ninguém desconfiar que éramos os terreiros, em todas as várzeas: em algum lugar estava sendo feito um balão gigantesco que ia assombrar o mundo e entrar para sempre no Guinness. Cão, eu disse, o filho da puta está sendo mesmo

construído.

Passamos a chamar o balão de O Fodão. Se ele está sendo feito, disse para os meus detetives, eu quero pegar O Fodão, pegar inteiro, antes deles soltarem o bicho, na hora de acenderem a bucha, antes do sebo ficar azul. E isso só podia acontecer na véspera de São João, na noite do dia vinte e três.

Falei com o comandante da PM e ele garantiu que naquele dia poria à minha disposição cinquenta homens da tropa de choque.

Cinquenta homens da tropa de choque? É pouco, tinham que mobilizar todo o efetivo da PM, disse Marina. (p. 16-17)

O policial e seus colegas, os personagens masculinos do conto, dominam todas as informações sobre a prática baloeira. São um contraponto aos personagens femininos, de forma que, em certo momento tem-se a impressão de que não são adultos, mas um bando de meninos discutindo com um bando de meninas, crianças defendendo seus pontos de vista. Essa sensação é reforçada pelo exagero de proporções da intriga cuja origem é um balão, em princípio, imaginário. Tais recursos reforçam a oposição entre a seriedade do tema (extrapolado aos limites do surreal, daí um dos aspectos mais insólitos deste conto) e sua poeticidade.

Contagem regressiva, tropa de choque de prontidão com escudos, coletes, cassetetes, metralhadoras, uniforme e capacetes escuros, pistas falsas... e, finalmente, quando tudo parece ter sido realmente um boato, surge no horizonte diante do casal o famigerado balão. Diante do fracasso da missão, após a travessia do Rio de Janeiro em busca do balão, é a vez do balão estar por toda parte, visível nos caminhos do céu carioca e indo cair no mar, poeticamente, sob o olhar dos frequentadores do Arpoador. Finda a aventura, resta apenas o amor do policial e de Fabiana apaziguado no dia seguinte, sem que nenhum deles doravante toque no assunto, encerrado, como o destino do balão.

O bem e o mal, o certo e o errado são colocados no conto de maneira tão ambígua quanto poética. Todas as posições pare-

O insólito em cinco contos de Rubem Fonseca traduzidos para o francês

cem válidas, todos os argumentos e emoções são legítimos. Que partido toma o leitor?

### **“Almoço na serra no domingo de carnaval”<sup>40</sup>**

“Almoço na serra no domingo de carnaval” inicia-se como uma narrativa simples na qual o título e o primeiro parágrafo já parecem anunciar tudo ou parte do todo que será oferecido ao leitor. Ledo engano, pois o suspense é instaurado com a mesma rapidez e surpresa dos acontecimentos. O narrador personagem sobe a serra em seu carro e depara-se com uma mulher usando minissaia de cetim, bustiê de lantejoulas vermelhas e longas luvas brancas. Encosta o carro, mas ao dar-se conta de que não se trata de uma mulher, nega a carona e prossegue seu caminho, não sem se questionar a respeito do ocorrido:

Se fosse uma mulher eu a teria levado comigo. Vergonha de dar carona para um travesti? Medo do travesti? Ele era tão frágil mas eu tinha medo dele? Era isso? Ou eu me aborrecera por ele não ser uma mulher e eu queria que o destino pusesse na minha frente uma mulher que me levasse para outro lugar que não aquele para onde eu estava indo? (p. 141)

Rapidamente compreendemos que a viagem está sendo feita a contragosto e que ele conhece bem seu destino:

Ao ver o muro de cerca viva senti um aperto no coração. Quando atravesssei o portão de pedra comecei a chorar. Dei marcha a ré e segui pela estrada. A última vez que eu havia chorado fora há tanto tempo que eu até tinha esquecido como era.

Voltei, agora podia olhar a casa sem sobressaltos. Aquelas árvores estavam ali desde o início do mundo, e também os pássaros, os sapos, os esquilos e o lagarto preto de manchas amarelas que habitava a beira do rio. (p. 141)

<sup>40</sup> R. Fonseca, 1989b, p. 141.

Trata-se de um sítio luxuoso. Há muitos carros nas alamedas, pessoas em torno da piscina, garçons de preto. À chegada do narrador, funcionários e parte da família apressam-se em conduzir o visitante junto à namorada, Sônia, filha dos anfitriões. Curiosamente, todos querem orientá-lo, porém ele demonstra conhecer o lugar. Os personagens não se preocupam com essas indicações, mas o leitor, sim:

A senhorita Sônia está na piscina, vou conduzi-lo até lá, disse o copeiro que me recebeu na varanda da casa.

Não é preciso, sei o caminho.

Carros nas alamedas. O gramado e o jardim estavam bem cuidados. Havia caramanchões novos, cobertos de trepadeiras. (p. 141)

[...]

Você que é o Zeca?, perguntou uma garota vestida com uma pequena tanga. Eu sou Suely, irmã da Sônia, ela está na piscina. Por que você não veste a sua roupa de banho? (p. 142)

A contradição entre o fato de todos acharem que Zeca não conhece o sítio e as indicações de que o lugar lhe é familiar é um fator que inquieta o leitor, tomado como cúmplice, sabedor dessa informação e de algo que os personagens virão, talvez, a saber posteriormente. Zeca não trouxe calção de banho, não quer conhecer aquelas pessoas, está desconfortável, visivelmente contrariado:

Eu estava morrendo de saudades, disse Sônia.

E o lagarto da beira do rio?

Sônia me olhou sem entender, por alguns segundos.

Ah! o lagarto. Papai mandou o caseiro matar, a mamãe morria de medo dele. Como é que você sabia que tinha um lagarto aqui?

Esta casa já foi minha, eu disse. Passei minha vida nela. É mesmo? Que coisa mais engraçada. Nós compramos o sítio no ano passado. Então foi de vocês que nós compramos?

Olhei seu rosto perfeito, saudável. Fizeram uma pul-

seirinha de relógio com a pele do lagarto?, perguntei.  
(p. 143)

Explicado o desconforto de Zeca, o leitor mais atento teme pelo pior. Esse sentimento é ainda mais reforçado pela reação insensível dos novos proprietários do sítio:

Papai, vem cá, que coisa mais engraçada.  
O pai de Sônia parou de conversar com o casal e se aproximou de nós.  
Você não está bebendo nada meu rapaz? Não quer um drinque?  
Não, não sabia, disse o pai de Sônia, eu não cheguei a conhecer ninguém de sua família, toda a operação foi feita através de um corretor, logo que chegamos de São Paulo. Soube do que aconteceu com vocês. A vida é assim mesmo. Mas vejo que você suportou bem os golpes. Vá botar o seu calção, rapaz. Arranja um drinque para ele, Sônia.  
Outro sorriso, nova retirada. O pai dela não parava. Cem convidados.  
Vocês fizeram uma pulseirinha com a pele do lagarto? Ou uma sandália? Ou foi uma carteira de notas para o papai banqueiro? (p. 143-144)

O leitor já possui todos os elementos para compreender a situação de Zeca: sua família era a abastada proprietária do sítio e eles provavelmente perderam tudo. O lagarto, símbolo dessa época e da infância de Zeca fora morto, num capricho da mãe de Sônia. Ele de alguma maneira se aproximou dos novos proprietários, namorando a filha, Sônia, e está diante dela, que representa a ruína de sua família, a mudança de seu *status quo*, mas, sobretudo, da falta de relação sentimental com o sítio, com o lagarto, com o que era sua vida.

Sônia e Zeca andam dentro do bosque e vão em direção do rio. Ele contrariado, “destoando” dos anfitriões e convidados. Ela, “aflita”. Para Sônia e para o leitor tudo indica que o passeio não vai terminar bem:

Deita, eu disse.  
Não, meu bem, por favor.  
Agarrei os ombros de Sônia e sacudi o seu corpo.  
Por favor, você está me machucando.  
Obriguei-a a deitar-se. Arranquei o seu biquíni.  
Vira de costas, anda.  
Você acha que é assim que um homem trata a mulher que ele ama?  
Cala a boca, eu disse, agarrando-a com força.  
Quando acabei, levantei-me e fui embora sem olhar para trás. Entrei no carro.  
Desci a serra velozmente. Queria ter coragem para jogar o carro num precipício e acabar com tudo. Mas apenas chorava. Duas vezes no mesmo dia! Que inferno estava acontecendo comigo? (p. 145)

Sob o signo de “nem tudo é o que parece ser”, desde o início da narrativa com a presença do travesti e a evolução da história de vida de Zeca, o conto termina com extrema violência que nos remete inevitavelmente ao antológico conto “Feliz Ano Novo”, no qual um bando invade uma festa luxuosa e comete atrocidades com os convidados. O rebaixamento social e moral do personagem conduzem-no à bestialidade, mas não à saciedade. O que deveria ser a visita de Zeca à sua namorada Sônia no domingo de carnaval, para conhecer sua família e amigos, transforma-se num frustrante e violento episódio de vingança. Violento, pois haverá a sodomização. Frustrante porque isso não aliviará a tristeza e angústia do narrador personagem. A estrutura narrativa não faz do leitor mera testemunha do episódio, surpreendendo-o ao final. Assim como em “Feliz Ano Novo”, ele é *voyeur*, impotente cúmplice dos acontecimentos.

### “O outro”<sup>41</sup>

Como citado anteriormente, “O outro” aparece no cenário literário francês em três ocasiões distintas. A primeira tradu-

---

<sup>41</sup> R. Fonseca, 1994, p. 411.

ção figura no âmbito da publicação de *Feliz Ano Novo*, em 1979 (Fonseca, 1979). A segunda tradução, realizada por Daisy da Conceição Elísio e Mariangela dos Santos Paulo, faz parte da *Revue Littéraire Mensuelle Europe*, de 1982 (Fonseca, 1982). Finalmente, o consagrado tradutor Jacques Thiériot realiza a terceira tradução que constará de *Contes de Noël brésiliens*, em 1997 (Fonseca, 1997).

Cabe aqui especificar cada um desses contextos, pois eles podem também nos indicar leitores distintos. No primeiro, “O outro” está em seu contexto original, inserido na obra *Feliz Ano Novo*, dentro de uma coleção consagrada à literatura internacional, “Lettres Étrangères”. Consideramos, pois, que o leitor potencial é um “avisado”, conhecedor do teor de publicação em questão, talvez até mesmo um leitor crítico. Já a *Revue Littéraire Mensuelle Europe* atinge um público mais específico, conhecedor e muitas vezes pesquisador em literatura, pois contém textos literários e críticos, enquanto que a terceira publicação visa atingir o grande público, o maior número de leitores possível. Nesse sentido, vale ressaltar aqui um grande mal entendido editorial. A terceira publicação origina-se da brasileira *Contos para um Natal brasileiro*, um projeto de Betinho, lançado em 1996 pela editora Relume-Dumará, em prol da campanha por um *Natal sem fome* (Fonseca, 1996b). Em português trata-se de contos *para um natal brasileiro*, enquanto em francês são contos *de natal brasileiros*. Na edição brasileira, sugere-se que os contos, tenham eles ou não o tema natalino, podem ser lidos na época do Natal, ou servirão de alguma forma ao Natal dos brasileiros. Já o título da edição francesa promete ao leitor *contos brasileiros de Natal*. O descompasso é maior quando se leva em consideração que o conto “O outro” de Rubem Fonseca é um dos únicos a não ter relação direta com o Natal.

No início do conto o narrador personagem, um executivo, *workaholic*, descreve seu dia a dia, sobretudo, profissional, dando já ao leitor indicações de um cotidiano estressante:

Eu chegava todo dia no meu escritório às oito e trinta da manhã. O carro parava na porta do prédio e eu

saltava, andava dez ou quinze passos, e entrava. Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente. Mas sempre tinha a impressão de que não havia feito nada de útil. Almoçava em uma hora, às vezes uma hora e meia, num dos restaurantes das proximidades, e voltava para o escritório. Havia dias em que eu falava mais de cinquenta vezes ao telefone. As cartas eram tantas que a minha secretária, ou um dos assistentes, assinava por mim. E, sempre, no fim do dia, eu tinha a impressão de que não havia feito tudo o que precisava ser feito. Corria contra o tempo. Quando havia um feriado, no meio da semana, eu me irritava, pois era menos tempo que eu tinha. Levava diariamente trabalho para casa, em casa podia produzir melhor, o telefone não me chamava tanto. (p. 411)

Eis que, um dia, indo para o trabalho ele é interpelado por um pedinte na rua:

Um dia comecei a sentir uma forte taquicardia. Aliás, nesse mesmo dia, ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito que me acompanhou até a porta dizendo “doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?”. Dei uns trocados a ele e entrei. Pouco depois, quando estava falando ao telefone para São Paulo, o meu coração disparou. Durante alguns minutos ele bateu num ritmo fortíssimo, me deixando extenuado. Tive que deitar no sofá, até passar. Eu estava tonto, suava muito, quase desmaiei. (p. 411)

Os sintomas físicos de cansaço serão acompanhados pelos recorrentes encontros com o pedinte. Torna-se uma obsessão para o protagonista fugir do assédio da pessoa que mendiga. O executivo segue os conselhos do médico e tira férias, e, por certo tempo, obtém sucesso em sua empreitada, não encontrando mais o mendigo.

Para sua surpresa, entretanto, haverá um derradeiro encontro em que o mendigo o segue até sua casa, o narrador pede que espere por ele na entrada e, ao regressar, atira; só então se dá conta de que se tratava de um menino:

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (p. 414)

O leitor tem durante o conto o ponto de vista do narrador personagem e sente-se talvez tão incomodado com o assédio quanto ele. Em seu relato, o incômodo mendigo é um adulto inconveniente e até mesmo ameaçador. A solução extrema do narrador personagem, o disparo, surpreende o impotente leitor, que se encontrava “embalado” na narrativa e o desperta para a realidade: o mendigo ameaçador era apenas um menino com espinhas no rosto. A banalidade do tema, a mendicidade, é cotidiana no cenário social brasileiro. Que leitor não se identificaria, mesmo que parcialmente, com o executivo do conto? A perspectiva de que nos tornemos tão descomedidos, agressivos e bestiais quanto o executivo é chocante, mas não improvável. O autor nos envolve em uma trama simples e nos convida, como leitores e cidadãos, a refletirmos sobre nosso cotidiano. O insólito hiper-realismo fonsequiano está em mostrar a seu leitor que os aparentes absurdos relatados em seus contos estão se tornando, na verdade, a regra e não a exceção em nossos dias.

Questionados a respeito da escolha dos contos e dos projetos editoriais de tradução, os tradutores franceses consultados foram unânimes em afirmar sua aleatoriedade, atribuindo-as à afinidade ou disponibilidade mais imediata do material literário (já haviam lido tal conto, houve indicação de um conhecido ou fora simplesmente encomenda explícita da editora) (Alves,

2006). Poderia o leitor francês, com acesso a um ou mais dos contos aqui mencionados, sentir-se satisfeito com a amostragem da obra fonsequiana? Pensamos que sim. A variedade dos contos aqui apresentados nos conduz a afirmar que, seja qual for o tema de partida da prosa fonsequiana, drama íntimo ou coletivo, o tratamento leva quase sempre o toque do suspense, inquietando o leitor e solicitando sua participação, como um cúmplice ou pela quase sempre vergonhosa identificação, pois vai além da conveniente realidade e da moralidade estabelecida. Ao tocar pontos sensíveis e inconfessáveis de seus personagens, Fonseca provoca seus leitores, revelando cruamente os tabus de nossa sociedade. O suspense, sempre presente, conduz o leitor a descobertas insólitas. Histórias simples, contadas ora com cinismo e crueldade, ora com sensualidade e emoção, despertam reações variadas nos leitores. O leitor estrangeiro, mais especificamente de língua francesa, que por ventura pôde apreciar a prosa fonsequiana em um ou mais de um dos contos traduzidos e publicados na França, pode, pois, ter uma ideia da complexidade e da universalidade do que Fonseca tem de melhor, seus escritos curtos e contundentes.

Como na maioria dos contos de Rubem Fonseca, os cinco contos imprimem, sobretudo, a marca do sofrimento provocado pela violência psicológica e/ou social infringida aos seres humanos em diversos níveis: seja pessoal, como no caso do enamorado de “Gazela”, seja coletiva, como em “Relato de ocorrência”, seja na sutil mescla de ambas, como em “Balão fantasma”, em “Almoço na serra no domingo de carnaval” e em “O outro”. O aparente insólito dos temas de partida, a cruel banalidade do cotidiano, sentimentos que podem parecer surreais ou piegas, tornam-se pouco a pouco apenas pretextos ao arranjo cuidadoso entre conteúdo e forma. É na tessitura da narrativa que o insólito se molda e se estabelece. Recursos como a narração em primeira pessoa e a utilização do discurso indireto livre têm por objetivo tornar o relato mais presencial e ir envolvendo os leitores. Estranhamento e suspense fazem do leitor um *voyeur*, um investigador. Ao detetive-leitor muitas vezes é dada a condição

de descobrir antes de outros personagens os segredos ou intenções dos narradores personagens. Mas há um preço... Quando menos espera, o leitor está completamente preso à rede narrativa, senão cúmplice, identificando-se, mesmo que parcialmente, com a crueldade ou pieguice do que é relatado, e é compelindo a sentir, pensar, enfim, reagir à leitura. É, portanto, na estrutura narrativa, na linguagem, que o insólito está mais presente. Rubem Fonseca lança mão de recursos simples, mas que, aplicados com habilidade, surpreendem, tornam-se incomuns. Talvez seja exatamente por isso que o canônico Rubem Fonseca não se contenta com fórmulas de sucesso de sua prosa curta e, sempre que possível e correndo o risco de ser bastante criticado, permite-se até hoje realizar experimentos literários em seus escritos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, M. C. R. *Rubem Fonseca na França*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2006.

FONSECA, J. R. *Le Cas Morel suivi de Bonne et heureuse année*. Trad. Marguerite Wünsch. Paris: Flammarion, 1979.

\_\_\_\_\_. *L'autre*. In: *Revue Littéraire Mensuelle Europe*. Trad. Daisy da Conceição Elísio & Mariângela dos Santos Paulo. Paris: Europe, 1982.

\_\_\_\_\_. *Du grand art*. Trad. de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1986.

\_\_\_\_\_. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. Trad. Philippe Billé. Paris: Grasset, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Vastes émotions et pensées imparfaites*. Trad. Philippe Billé. Paris: Grasset, 1990.

\_\_\_\_\_. *Gazelle*. In: *Anthologie de la nouvelle latino-américaine*. Trad. Lyne Strouc. Paris: Delfond, 1991.

FONSECA, J. R. Compte rendu de circonstances où toute ressemblance n'est pas pure coïncidence. In: LÉON, O. G. de (Org.). *Ménaces*: anthologie de la nouvelle noire et policière latino-américaine. Trad. Jean-Claude Vignol. Nantes: L'Atlante, 1993a.

\_\_\_\_\_. *Un été brésilien*. Trad. Philippe Billé. Paris: Grasset, 1993b.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Du grand art*. Trad. Philippe Billé. Paris: Librairie Générale Française/Grasset, 1995b. (Collection Le Livre de Poche, n. 13694).

\_\_\_\_\_. *Un été brésilien*. Trad. Philippe Billé. Paris: Librairie Générale Française/Grasset, 1996a. (Collection Le Livre de Poche, n. 13969).

FONSECA, J. R. O outro. In: *Contos para um natal brasileiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996b.

\_\_\_\_\_. L'autre. In: *Contes de Noël brésiliens*. Trad. Jacques Thiériot. Paris: Albin Michel, 1997.

\_\_\_\_\_. Le ballon fantôme. In: *Des nouvelles du Brésil*. Trad. Philippe Billé. Paris: Editions Métailié, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Le sauvage de l'opéra*. Paris: Grasset, 1998b.

\_\_\_\_\_. Déjeuner à la montagne un dimanche de Carnaval. In: *Revue Littéraire Mensuelle Europe*. Trad. de Florent Kholer. Paris: Europe, 2005.



# **DESFIANDO HISTÓRIAS SOBRE HISTÓRIAS: RELEITURA REVISIONISTA DAS INSÓLITAS AS MIL E UMA NOITES EM “DUNYAZADÍADA”, DE JOHN BARTH**

Marisa Martins Gama-Khalil

Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inumeráveis noites. Dizer mil e uma noites é acrescentar uma ao infinito.  
(Jorge Luis Borges, 1999, p. 259).

## **Introdução**

O enredamento do conto “Dunyazadíada”, do escritor norte-americano John Barth, constitui-se como uma escrita revisionista das conhecidas *As mil e uma noites*. Neste estudo, analisaremos como ocorre a revisão desse clássico da literatura popular oriental na ótica de John Barth e por intermédio de quais procedimentos narrativos e discursivos o fantástico é construído. O deslocamento dessa antiga narrativa para o século XX implica novas perspectivas temáticas, espaciais e críticas que se vinculam por um lado às tendências do Revisionismo e, por outro, às tendências do Pós-Modernismo. Entre o maravilhoso puro e o fantástico-maravilhoso, o texto de base e a reescrita de Barth nos remetem à ideia de que o insólito é uma forma potencial não só de fruição, como também de crítica social.

O conto em análise, “Dunyazadíada”, é o primeiro do livro *Quimera*. Por intermédio desse conto, John Barth relê a tradição e revisita um grande clássico da literatura oral (oriental) e

popular, reinventando-o. Ele narra a história de Scheherazade, de forma a revelar novas nuances do enredo, novas perspectivas daquilo que “poderia ter acontecido”. Nessa versão de John Barth, não é Scheherazade a grande narradora, mas a sua irmã, Dunyazade, que ficara em uma condição de plano fundo na narrativa do hipotexto<sup>42</sup>, a *d’As mil e uma noites*.

### **A história e os seus movimentos diegéticos**

No primeiro movimento narrativo, o mais longo do enredo, Dunyazade conta a um receptor (ouvinte/leitor) a sua história, que é entrelaçada à história de sua irmã, Scheherazade. A identidade desse receptor somente será revelada no segundo movimento narrativo. Dunyazade conta que a sua irmã, revoltada com a dizimação de mulheres em seu espaço, resolve intervir. Conta ainda que, como no hipotexto, o Rei Shahryar resolve desposar uma mulher a cada dia e matá-la no alvorecer, para não ser traído novamente, depois de descobrir que fora traído e matar sua mulher traidora e o amante, um escravo; o crime foi realizado em combinação com seu irmão, Shah Zaman, que também fora traído por sua mulher. Ambos, em seus reinos, realizariam esse pacto de desposar mulheres e matá-las.

Dunyazade relata ao seu receptor que Scheherazade, revoltada com essa situação, e como mulher esclarecida e douta que era, investiga, por intermédio de vários campos do saber, uma forma de reverter a situação. Mesmo sendo a filha do vizir, porque ela não era obrigada a isso, oferece-se a Shahryar para ser a próxima esposa, ou seja, oferece-se ao degolamento. Mas ela busca um plano. E é isso que Dunyazade narra ao receptor e a nós, leitores: a elaboração desse plano. Quando está no processo de elaboração do plano, Scheherazade pensa em tantas coisas, inclusive no universo maravilhoso de contos populares, de que fora leitora e ouvinte. E chega à conclusão de que “a chave do tesouro fosse o próprio tesouro” (Barth, 1987, p. 9). No momento em que

<sup>42</sup>Tomamos emprestada a definição de Gérard Genette (2006), que considera como hipotexto o texto de partida, o texto primeiro.

Scheherazade enuncia essa frase, aparece um gênio. O gênio diz que pensara nas mesmas palavras (“a chave do tesouro é o próprio tesouro”) e que talvez por essas palavras se deva a sua aparição “insólita” naquele momento longínquo, o passado distante e imperfeito das mil e uma noites. O gênio é um escritor do século XX, em busca de uma história que o faça sair do marasmo das mesmas histórias que já escrevera.

Ele revela a Scheherazade a história de Scheherazade, a história de suas histórias, a história de que ela contara, em mil e uma noites, histórias para o Rei Shahryar, seduzindo-o com seu narrar e com suas histórias, e, assim, adiar a sua morte e a de suas irmãs. Essas histórias eram encaixadas e só se revelariam com o desencaixe, uma após outra, como um labirinto. Para entendermos a estrutura de encaixes na narrativa do hipotexto, é necessário trazer a voz de Jorge Luis Borges, grande amante de *As mil e uma noites*. Ele observa que essas variadas vozes que contam variadíssimas histórias e que nos remetem a não menos variados espaços e tempos nos fazem “pensar naquelas esferas chinesas dentro das quais há outras esferas ou nas bonecas russas” (Borges, 1999, p. 265). Os contos que estão dentro dos contos, que, por sua vez, estão dentro de outros, produzem um efeito de infinito, o mesmo já desvelado pelo título. A narrativa de Barth também apresenta a estrutura de encaixes, ainda que em escala menor do que a dos contos populares orientais. Mas a principal vertigem talvez seja a de destituir Scheherazade do posto de narradora principal e concedê-lo supostamente à sua irmã, Dunyazade.

Prosseguindo o enredo, o gênio, vindo supostamente do século XX, é quem irá revelar a Scheherazade as histórias contadas por Scheherazade. Ela pede ao seu gênio: “Tudo o que você precisa fazer é fornecer-me do futuro as histórias do passado” (Barth, 1987, p. 14). E ele conta a primeira história, a do “Mercador e do Gênio”, que seria a primeira história de uma rede delas. E assim o pacto se faz entre Scheherazade e o gênio. Ele vem, em um tempo insólito, em um passado “imperfeito”, a cada noite, sem ter algo em troca, para contar-lhe as histórias que ela contara no passado “imperfeito”. Nesse tempo *imperfeito*, talvez ele ache a saída para

o seu impasse de escritura. Umberto Eco explica que o imperfeito é o tempo por excelência da narração de histórias míticas e místicas:

O imperfeito é um tempo muito interessante, porque é simultaneamente durativo e iterativo. Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia. [...] É a ambiguidade desse tempo verbal que o torna adequado à narração de sonhos ou pesadelos. Esse é ainda o tempo empregado nos contos de fada. “*Once upon a time*”, “era uma vez” [...] sugere um tempo impreciso, talvez cíclico. (Eco, 1994, p. 19)

O caráter cíclico é que permite, por exemplo, esse encontro tão fantástico entre a narradora oriental de um passado muito longínquo e o escritor do século XX. Scheherazade, então, com o auxílio do Gênio vindo de uma época após a sua, conta as histórias a Shahryar até chegar às mil e uma noites, ter filhos com Shahryar e convencê-lo de que sua vingança contra as mulheres era em vão. Ele, Shahryar, chama seu irmão, Shah Zaman, para contar sua história com Scheherazade e demovê-lo da ideia de continuar desposando e matando mulheres em seu reino. E, ainda, apresenta Dunyazade a ele e os dois se casam.

No segundo movimento da narrativa, encontramos Dunyazade em seu leito com seu esposo Shah Zaman. Ele é o seu ouvinte, que ficara oculto no primeiro movimento da narrativa. Dunyazade termina de contar toda a estratégia de Scheherazade e pede a Shah Zaman para colocar-se em uma posição estratégica com o objetivo de alcançar um prazer incomensurável – ele deveria ficar nu, estirado na cama, atado pelos pés e pelas mãos. Depois diz a ele que seu plano é matá-lo com uma lâmina que ficara guardada em seu bolso. Revela que esse era o plano de Scheherazade e que ela estaria, naquele momento, fazendo o mesmo com seu irmão Shahryar.

Shah Zaman pede para ela escutar a *sua* história. Nesse mo-

mento, Shah Zaman passa a ser o narrador e Dunyazade, a ouvinte. A *sua* história é a seguinte: ele saía, de fato, do reino de Shahryar, há 2002 noites, decidido a matar uma mulher a cada desposamento e alvorecer; mas a primeira mulher que desposou demoveu-o dessa ideia. Contudo para não ficar “mal” com seu irmão nem matar mulheres friamente, pelo simples desposar e matar, ele e ela, a primeira noiva, decidiram um embuste: ele enganaria o povo, dizendo que a havia matado, mas, na verdade, ela iria para um espaço desconhecido, habitado só por mulheres (que ela achava que já havia) e lá fundaria uma sociedade de mulheres. Esse reino seria então formado por ela e por outras mulheres que Shah Zaman fingiria matar. E todas elas extirpariam o seio esquerdo para que ele as pudesse identificar. Enfim, o segundo movimento se dá de forma a tornar visível a história de Shah Zaman.

O terceiro movimento é o fecho da história e é contado aparentemente por um narrador extra e heterodiegético, que encaixa toda a história e, aparentemente, não faz parte dela. Esse narrador, porém, pode ser o próprio Gênio, que ecoa a sua voz para “encerrar” a história. O que ele conta em relação à história das irmãs e dos reis? Um final feliz. De amor, de linguagem e de prazeres. E, no final, ele reforça que “*a chave do tesouro é o próprio tesouro*”.

### **Releitura e diálogo: a escritura onde se lê o outro e onde se espera a recepção do outro**

O que temos nessa história de John Barth, como fica evidente, é uma releitura de um grande clássico da literatura popular oriental que invadiu o horizonte de leituras do Ocidente. Quem não escutou, em sua infância ou adolescência, alguma história de *As mil e uma noites*? Ou uma pequena história inserida na rede de enfiadas histórias dessas mil e uma noites? Quem não ouviu ao menos falar de Scheherazade? O que John Barth faz não é somente recuperar uma história popular oriental, mas

Desafiando histórias sobre histórias: releitura revisionista das insólitas *As mil e uma noites* em “Dunyazadiada”, de John Barth

sugerir, por meio de um novo enredamento, os laços múltiplos entre Ocidente e Oriente.

Em seu ensaio “As mil e uma noites”, Jorge Luis Borges começa perguntando-nos: “O que são o Oriente e o Ocidente? Se me perguntam, ignoro-o” (1999, p. 256). Borges lembra ainda que a palavra alemã *Morgenland*, Oriente, significa terra da manhã; e que *Abendlandes*, Ocidente, significa terra da tarde. Assim, há um interstício entre a manhã e a tarde, entre o Oriente e o Ocidente, e é ele que tomaremos como referência para admitir que há um resquício de Scheherazade em muitos escritores ocidentais, motivo pelo qual, em sua leitura pós-moderna, John Barth elege exatamente a narrativa de Dunyazade para abrir o seu livro *Quimera*. Lembremos também que o gênio da história de Barth é um escritor ocidental situado nos fins do século XX, que admite ser leitor das histórias orientais d’*As mil e uma noites*.

John Barth recria essa história transmilênar e a recupera sob o estatuto do dialogismo e das intertextualidades. O dialogismo, teoria formulada por Mikhail Bakhtin, traduz-se por um discurso que é sempre atravessado por múltiplas vozes.

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (Bakhtin, 1995, p. 123)

Nas palavras citadas de Bakhtin, podemos perceber que o dialogismo nasce não só de uma situação de diálogo convencional, em que duas pessoas se comunicam, mas, principalmente, há o dialogismo em cada palavra dita. Um simples vocábulo pronunciado já é prenhe de outros vocábulos que com ele dialogam. Por isso, para Bakhtin, não existe palavra fora do dialo-

gismo, da dialogia. Dessa teoria, Julia Kristeva (1974) formula seu posicionamento teórico e defende também que todo texto é um mosaico de citações. Partindo da concepção dialógica da linguagem, ela afirma que o “diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, é uma *escritura* onde se lê o *outro*” (Kristeva, 1974, p. 67, grifos da autora).

Em *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtin afirma que o estilo poético é privado de interação com o discurso alheio. A língua do poeta é imanente, é a sua própria linguagem. As condições obrigatórias para a constituição do poético são a unicidade da linguagem e a estabilidade monológica. O estilo em prosa, por sua vez, é constituído pelo multidiscurso social da imagem, impregnada pelo dialogismo. Cabe ao prosador desencadear as vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz em diálogo com seus interlocutores. O plurilinguismo da prosa, sua dialogicidade interna, “exige a revelação do contexto social concreto” (Bakhtin, 1990, p. 106), por esse motivo a única estilística adequada para o estudo do romance, e da prosa de uma forma geral, é a estilística social.

O realce à comunicação dado pelas espécies do gênero narrativo tem por função “manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso *in praesentia*” (Zumthor, 1993, p. 39). O narrador, ao pôr em relevo a interação, procura assegurar a estabilidade da sua voz.

As narrativas escritas, a partir de variadíssimas estratégias, como é o caso narrado em “Dunyazadíada”, não marginalizaram a tradição oral; ao contrário, na maioria das vezes, elas operaram uma alquimia: “o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo modo, faz-se a referência à autoridade de uma voz” (Zumthor, 1993, p. 154). Há, no narrador dos contos, novelas e romances, o gesto da performance, o *delírio da voz*, a perene tentativa de *sequestrar* o leitor para o texto. Advém daí a necessidade de materializar na própria estrutura da narrativa a figura do leitor, instituído narratário em virtude da relação com a outra voz da interlocução, a do narrador. No caso

da narrativa de Barth, temos vários narratários: Shah Zaman, Dunyazade e a própria Scheherazade, como narratária das histórias contadas pelo Gênio. O narratário, enquanto presença fisicamente percebida na narrativa, funciona como um *espaço* onde o leitor que lê a narrativa pode instalar-se. A elaboração do narratário é uma forma de o narrador capturar o leitor que o lê, seduzindo-o e instigando-o a não interromper a leitura. Se o leitor se projetar na figura do narratário e interromper a leitura, ele estará, de certa forma, apagando sua existência, estará assinando, ao menos metafórica e ficcionalmente, sua sentença de morte. Entretanto, o narrador sabe que a interrupção da leitura pode representar a morte não só do leitor, mas a sua também, o que o leva a compor estratégias de sedução ao longo da teia narrativa.

Na escrita de John Barth, *As mil e uma noites* é o ponto de partida para recriar uma tradição que tem por base a fantasia, o maravilhoso; uma tradição em que a palavra ocupa um lugar determinante na vida e morte dos homens. Essa mistura de histórias, o jogo da intertextualidade, é uma das vigas do Revisionismo.

### **O revisionismo como estratégia de construção das vozes narrativas**

Em sua releitura, John Barth toma como princípio algumas bases dos postulados estéticos revisionistas defendidos por Adrienne Rich. Para essa autora, o Revisionismo é “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (1985, p. 2.045). É o que Barth faz, já que toma o texto de *As mil e uma noites* e o reescreve, sob uma ótica em que a temática da sexualidade e da luta das mulheres por uma revolução sexual e social parece ser uma das tônicas principais. Dunyazade conta-nos todas as estratégias de resistência e luta que Scheherazade articulou no sentido de alterar os rumos da história em que as mulheres têm

que ser submissas ao poder masculino. A cena em que Dunyazade tem Shah Zaman nu, exposto e amarrado, hiperboliza essa possibilidade de mudar a posição submissa da mulher. Uma escrita revisionista realiza um reexame cultural do passado das mulheres e instiga seu leitor a pensar na criação de uma nova história da mulher. Ainda que na trama Dunyazade não mate Shah Zaman e a história termine com a reconciliação dos dois, parece que fica ao leitor a ideia de que Dunyazade conseguiu mostrar ao seu homem e aos demais homens que as mulheres podem virar o jogo de poderes sexuais e sociais.

Uma estratégia da escrita revisionista desenvolvida por Barth em sua história tem associação com o enredamento dialógico e intertextual. Trata-se do deslocamento da atenção para *outro* lado da história, para outro ponto de vista, conforme podemos observar no trecho:

— Neste ponto, como de costume, interrompi minha irmã para dizer: “como você tem jeito com as palavras, Scheherazade!

[...]

E como de costume, Sherry respondeu: “você é a ouvinte ideal, Dunyazade”. (Barth, 1987, p. 5)

No caso de “Dunyazadíada”, isso fica evidente, pois, no lugar de encontrarmos Scheherazade como a narradora principal, temos a sua irmã abrindo e fechando a história. Temos um foco narrativo deslocado, que pega a voz de uma personagem que praticamente não tivera voz na história de *As mil e uma noites*, Dunyazade, a irmã de Scheherazade. Ela, como na história de base, não será a única narradora. Há uma rede de vozes que narram: a voz dela, a voz de um narrador heterodiegético, a voz de Scheherazade, a voz de Shah zaman, a voz do gênio (escritor). Mas a dela é a principal. O que teria a dizer Dunyazade? Ela, que ficara calada na outra história, escutando as histórias da irmã e observando como a irmã fazia sexo com Shahryar, ou seja, aprendendo as artes da narração e do sexo. E, nessa história que ela narra, como já afirmamos, um dos relevos será a in-

sinuação da grande força feminina. Como Sherry reconhece, ela está apta a cumprir a função, porque ela fora sua ouvinte ideal.

Outra estratégia revisionista encontrada no conto de Barth é a deslegitimação da história conhecida, tendo por princípio a mudança do enredo e a deflagração do processo de releitura por uma perspectiva não canônica. No nosso ponto de vista, tal releitura deslegitimadora se dá não em relação à história d’*As mil e uma noites*, mas em relação às adaptações da mesma. O texto de Barth parece surgir como uma forma de resistência à vulgarização imposta pelas adaptações, no sentido de possibilitar ao texto de base (*As mil e uma noites*) sair do túmulo erigido pelas simplificações das adaptações.

Portanto, o que temos em “Dunyazadíada” não é a deslegitimação da história do texto de base, de *As mil e uma noites*, mas a de suas adaptações. É contra essas adaptações que a narrativa de John Barth parece “brigar”. Sua releitura não apaga as temáticas da sexualidade e da morte – duas temáticas de relevo no texto oriental. Já nas adaptações essas temáticas são apagadas. De tal modo, Barth revisita *As mil e uma noites*, mas também revisita criticamente as adaptações. Assim, como aqueles que não leram *As mil e uma noites* em seus textos de base – em suas versões traduzidas das versões orientais (árabes, chinesas, persas), porém que leram só adaptações, John Barth também leu Sterne, do Tristran Shandy, pelas mãos de um brasileiro, Machado de Assis. E o que fazem essas leituras e releituras? Algumas não obnubilam a base do texto primeiro, como é o caso de Machado de Assis relendo Sterne. Contudo, no caso de muitas adaptações de *As mil e uma noites*, ocorre uma simplificação demasiada dos temas e recursos. Todo erotismo é retirado e as mortes trágicas das mulheres pelas mãos de Sharyar são trocadas pelo recurso de exílio – as mulheres dormem uma noite com ele e depois ele as manda embora de seu país. Vejamos um trecho de uma das adaptações:

Retornou inesperadamente ao palácio e pode ver um dos súditos entrando no quarto de sua esposa. Enfurecido, Shariman apanhou a espada, e rasgando

o véu que guardava a entrada do quarto dela surpreendeu os dois abraçados. Ordenou aos guardas que levassem o traidor para prisão e expulsou a rainha de Bagdá para sempre. Shariman decidiu que não confiaria mais em nenhuma mulher. Para evitar traições, ele se casaria com uma jovem a cada noite. No dia seguinte, ao nascer do sol, ela iria embora do reino e não poderia mais voltar<sup>43</sup>.

Essas adaptações mantêm apenas a importância do ato de narrar, desvinculado de sua relação com a morte ou, mais especificamente, da relação da palavra com a morte. E tal relação tão frutuosa, discutida no desenrolar de tantos séculos, chega ao século XX com a força, por exemplo, das argumentações de Michel Foucault (2001a, p. 48): “A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites”. E o que Barth faz é recuperar a relação do ato de narrar com o erotismo, com a morte e com o misto de prazer e dor – do início ao fim. Tanto na relação entre Scheherazade e Shahryar e na relação entre Dunyazade e Shah Zaman, como, especialmente, na relação da palavra de todos os tempos – oral ou escrita – com a sua morte provocada pelo murmúrio infinito dos livros, dos textos.

É imprescindível ressaltar que a mudança no enredo revisionista, no caso da narrativa de Barth, é propiciada por outra perspectiva de trabalho com o insólito, com o sobrenatural; já que o gênio de Barth não se assemelha ao gênio dos contos maravilhosos, ele se revelará, ao longo do enredo, como o próprio Barth duplicado. Como trabalharemos adiante, o enfoque das espacialidades e temporalidades dos contos maravilhosos de *As mil e uma noites* tomará uma nova direção, por intermédio da presença de um *ifrit*, de um gênio, que vai surpreender as personagens (Sherry e Duny) e os leitores implícitos, fazendo-os hesitar. O gênio da história é um escritor do século XX, e o

<sup>43</sup> A adaptação transcrita foi retirada do *site*: <http://www.historiasinfantis.eu/as-mil-e-uma-noites/>. Acesso em: 12/05/2011.

que promove a sua viagem para o tempo e o espaço de Sherry e Duny é a linguagem. Adiante veremos essa mudança de enfoque e trabalho com o insólito, em que a linguagem – mais do que Scheherazade, Dunyazade, o gênio e Shah Zaman – será a protagonista.

No texto de Barth, como já revelamos, há um diálogo não só com o texto base de *As mil e uma noites*, contudo e especialmente uma luta com as adaptações; há também outros textos que se infiltram na rede porosa dessa história, como, por exemplo, a lenda das amazonas. Conforme já relatamos, a primeira noiva de Shah Zaman, após a traição e degola de sua mulher, é uma moça que o demoverá da ideia de desposar e degolar mulheres do seu reino. Ela supostamente cria uma sociedade de mulheres que cortarão o seu seio esquerdo. Essa história faz-nos lembrar a lenda das amazonas. Desde antes de Cristo se falava na existência de mulheres guerreiras, que viviam sós, apartadas dos homens, com os quais se encontrariam apenas para fins de acasalamento e, assim, ficando para elas criarem apenas as crianças do sexo feminino. Eram as amazonas (do grego *a* = não, sem; e *mazós* = seios), ou seja, as mulheres sem seios, pois tais mulheres, quando ainda jovens, deviam queimar ou atrofiar o seio direito, a fim de facilitar o manejo do arco.

Por ser um espaço em que as histórias se embarçam, o espaço da narrativa de John Barth pode ser aproximado à concepção de rizoma: “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze e Guattari, 1995, p. 13). “Dunyazadíada”, nesse sentido, compõe-se como um entrelaçado de histórias que, por esboçar-se como o “mosaico de citações” (Kristeva, 1974), por ter seu traçado múltiplo e descentrado, assume uma forma rizomática.

### **Vertentes do fantástico na narrativa de John Barth**

Quando o gênio aparece e revela ser um escritor do século XX, este é o espaço do sobrenatural naquele lugar. O espaço de onde

emerge a impossibilidade. Ele não é um “simples” gênio, advindo de uma garrafa. Ele vem do labirinto do tempo, e isso faz com que a narrativa se desloque, migre de um maravilhoso puro para um possível fantástico maravilhoso, ou para um maravilhoso relido no século XX, um maravilhoso, na ótica de John Barth, pós-moderno. O fato de o gênio movimentar-se magicamente pelo labirinto dos tempos só reforça o caráter cíclico dos contos maravilhosos. Italo Calvino (1996, p. 97) afirma que o conto de fadas (e podemos ler também: o conto maravilhoso) “desde o ‘era uma vez’ inicial até às fórmulas de finalização, não admite ser situado no tempo e no espaço”. Por essa razão, é tão fácil o deslocamento insólito temporal e espacial do gênio no conto de Barth. Assim, o caráter cíclico e mítico tem a ver com movimentos externos (realizado pelas leituras através dos tempos e espaços) e internos (realizado por elementos constituintes das tramas).

No ponto de vista defendido por Filipe Furtado (1980, p. 20), em *A construção do fantástico na narrativa*, o “sobrenatural” é elemento potencial para a constituição do fantástico em uma narrativa. A utilização de temas referentes ao sobrenatural não se restringe ao fantástico, mas é também recurso recorrente em gêneros vizinhos, como o maravilhoso e o estranho. Aliás, para Filipe Furtado, o fantástico, o maravilhoso e o estranho (bem como suas subespécies) constituem a *literatura do sobrenatural*. E o que é o sobrenatural? O sobrenatural é possibilitado por temas de uma fenomenologia meta-empírica, ou seja, é aquilo

[...] que está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência [...]. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (Furtado, 1980, p. 20)

E o que há de sobrenatural na narrativa de Barth? O que há de sobrenatural no hipotexto, nas narrativas orientais de *As mil e uma noites*? Em *As mil e uma noites*, quase não ocorrem eventos sobrenaturais na narrativa moldura. A narrativa moldura é aquela construída pela cena em que se passa a história de Scheherazade e do rei Shahryar. Nessa narrativa moldura, os eventos são passíveis e possíveis de ocorrer em nosso mundo. Dois reis (Shahryar e Shah Zaman) são traídos e matam suas esposas e os amantes delas. Após isso, passam a desposar uma jovem por noite e matá-la no alvorecer. Depois Scheherazade conta histórias ao rei Shahryar por mil e uma noites. Logo, não há nada, por enquanto, nesse enredo, que fuja às normas do real. É bizarra a morte de tantas mulheres pelas mãos de um sultão, porém isso não tira a história do campo das possibilidades. O fato de uma mulher contar a um rei mil e uma histórias pode parecer exagerado (para quem não tem o costume de ouvir e/ou contar histórias), mas também não retira a história do campo das possibilidades. Há, na narrativa moldura, apenas uma cena em que temos uma presença sobrenatural. Quando Shahryar e Shah Zaman abandonam o palácio após a traição da esposa de Shahryar, tendo em mente a seguinte proposta de Shahryar, acatada por Shah Zaman:

Renunciaremos a nosso poder real a fim de percorrer o vasto mundo, sem outra preocupação senão o amor do Altíssimo. Deixemos depressa esses lugares em que fomos traídos. Não voltaremos para casa senão depois de ter encontrado alguém cuja desgraça ultrapasse a nossa. Enquanto não acharmos essa pessoa, viajaremos de província em província. De que nos serve o poder na situação em que nos encontramos? (Barth, 1987, p. 33)

Começam a vagar pelo mundo até que encontram um *ifrit*, um *djin*, um gênio enorme, gigantesco. Essa personagem irá deslocar a ordem: por seu tamanho incomensurável e por seus poderes. Ele carrega um cofre de vidro fechado que havia retirado do fundo do oceano. Ele o guardava lá para esconder uma

jovem que mantinha como sua escrava; esta sai do esquite, faz agrados no *ifrit*, faz sexo com ele. Depois que o *ifrit* adormece, ela obriga os dois reis traídos, Shahryar e Shah Zaman, a terem relações sexuais com ela, dizendo: “Possuam-me, façam-me gozar! Do contrário não hesitarei em acordar o gênio e ele os matará” (Barth, 1987, p. 35). Após fazer sexo com os dois, ela exige que eles entreguem os seus anéis. Tira de suas vestes um saquinho onde guardava noventa e oito anéis de outros homens com quem já fizera sexo e traíra o gigante *ifrit*. Depois de terem essa experiência, Shahryar e Shah Zaman resolvem iniciar a execução das mulheres em seus reinados.

Assim, a única experiência que solapa as normas do cotidiano que conhecemos nessa referida narrativa moldura de *As mil e uma noites* é a passagem do *ifrit*. Nessa cena do *ifrit* e da jovem, temos fatos que estão “para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência”, como os poderes do *ifrit* e o seu tamanho.

Já as narrativas contadas por Scheherazade estão repletas de elementos e eventos sobrenaturais, como diversos *ifrits*, animais encantados e infindáveis objetos mágicos. Se caracterizarmos *As mil e uma noites*, em seu todo, a partir da tipologia todoroviana, diremos que se trata de uma narrativa que tem por base o maravilhoso puro, já que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 2004, p. 59-60). O sobrenatural aparece de forma naturalizada no maravilhoso puro. O que define o espaço de distância entre o fantástico e o maravilhoso é a existência ou não de hesitação. Os contos de fadas – e as narrativas de *As mil e uma noites* – inserem-se no maravilhoso puro, porque, por exemplo, nem personagens nem leitores hesitam diante de uma princesa dormir por cem anos ou de um lobo falar e um gato andar de botas e ser mais astuto do que os seres humanos e do que um ogro. A condição primordial do modo fantástico na arte, para Todorov, como já sabemos, é a hesitação, que se encontra tanto no plano da narrativa (pois as personagens hesitam); como no plano da recep-

ção, na medida em que a literatura fantástica tende a levar o leitor a hesitar entre os mundos que se apresentam diante dele no ato da leitura.

No caso de *As mil e uma noites*, não há hesitação; não é, por exemplo, o tamanho descomunal do *ifrit* nem os seus poderes que provocam hesitação em Shah Zaman e em Shahryar; eles ficam surpresos com a habilidade da jovem em trair o *ifrit*. Assim, o que os surpreende é uma habilidade que não se refere à existência de um elemento sobrenatural.

Em “Dunyazadíada”, o único fato que rompe com as leis naturais do real cotidiano é o gênio, que terá características completamente diferentes dos *ifrits* das histórias contadas por Scheherazade em *As mil e uma noites*. Vejamos a descrição do gênio da história de Barth:

Ele não se parecia com ninguém das histórias que Sherry me contava antes de dormir: primeiro, ele não metia medo, embora tivesse um aspecto muito estranho; um sujeito de pele clara, de uns quarenta anos, sem barba e calvo como um ovo. Suas roupas eram simples, mas bizarras; era alto e saudável e de aparência bastante agradável, exceto pelas lentes esquisitas que usava numa armação em frente dos olhos. [...] Ele era um escritor de contos, disse – de qualquer modo, tinha sido um escritor de contos numa terra no outro lado do mundo. [...] Sua carreira também havia alcançado um hiato que ele gostaria de chamar de ponto decisivo se pudesse vislumbrar qual a decisão a tomar: não queria nem repudiar e nem repetir realizações passadas: aspirava ir além delas em direção a um futuro com o qual elas não estavam em sintonia e, por alguma magia, ao mesmo tempo retornar às fontes originais da narrativa. (Barth, 1987, p. 9-10)

E a aparição desse ser provoca todo um clima de hesitação na narrativa, seja por parte dele ou por parte das duas irmãs; vejamos:

Parecia tão espantado quanto nós – você precisava ver Sherry largar a pena e arrumar as saias! – Porém ele se recompôs do susto antes, e olhou de uma para outra de nós e para uma grossa varinha de condão que segurava entre os dedos, e sorriu com um sorriso amigo. (Barth, 1987, p. 9)

Fica clara a forte hesitação desvelada no trecho que transcrevemos. Mas por que essas personagens hesitam? Hesitam em função de alguns aspectos: 1) Sherry e a então pequena Duny não sabiam que poderia haver gênios fora das histórias populares e maravilhosas; 2) o gênio em nada se parece com a caracterização tradicional de um “gênio”; 3) ambas notam que se trata de um elemento de um tempo/ espaço, no caso uma pessoa, que invade outro tempo/ espaço.

Entretanto não só as duas hesitam, como também o suposto gênio hesita por achar-se inserido em outro espaço e tempo de uma hora para outra e, mais, por encontrar aquela que é a sua personagem preferida das histórias que lera: Scheherazade.

Mas, enfim, o que temos é hesitação e se a temos, a narrativa desloca-se do maravilhoso puro para o fantástico maravilhoso. No fantástico maravilhoso, as narrativas apresentam o sobrenatural e este não recebe uma explicação racional; pelo contrário, para a construção e recepção do fantástico maravilhoso, deve haver a aceitação do sobrenatural. Outro dado é a presença de uma hesitação ou no plano interno, o da trama, ou no externo, o da recepção. É o que temos em “Dunyazadã”.

Para explicarmos o fenômeno da hesitação, preferimos recorrer à noção de “impossibilidade”, que dialoga muito com a definição de fenomenologia metaempírica apresentada por Filipe Furtado. O espaço da impossibilidade é o do fantástico – aquilo que solapa as leis que regem as aparentes normas, verdades e certezas do mundo cotidiano. Ao falar do pensamento do impossível, em seu texto “A grande recusa”, Maurice Blanchot (2001) descreve o espaço do impossível como o espaço da recusa, da obscuridade, que se nega a enfeixar-se em um campo de compreensões facilitadoras e acomodadoras. Impossibilida-

de é o que escapa, o inapreensível, o avesso da possibilidade. E por isso o impossível é o incessante, o que provoca a dispersão. Como argumenta Blanchot (2001, p. 90):

[...] na experiência da impossibilidade, o que rege não é o recolhimento imóvel do único, mas a inversão infinita da dispersão, movimento não dialético, onde a contrariedade é estranha à oposição, à conciliação e onde o *outro* nunca é igual ao mesmo. Chamá-lo-emos de devir? O segredo do devir? Segredo que [...] se dá como desvio da diferença.

Podemos afirmar com convicção que esse espaço do impossível é o espaço, na narrativa de John Barth, construído a partir daquele ser estranho, o gênio escritor, pois sua inserção naquele mundo de Sherry e Duny é o avesso de uma possibilidade; é o que escapará à lógica daquele mundo maravilhoso. Ele rompe com a imagem de gênio tradicional – por vezes grande, por vezes aterrador, quase sempre malvado, sempre cheio de poderes que extrai de objetos mediadores, como lâmpadas, por exemplo. O gênio de Barth será um gênio que negará a imagem possessiva masculina que os gênios scheherazadianos têm. Um exemplo desse contexto revisionista da imagem do gênio é quando Sherry, agradecida por aquele gênio vir trazer histórias para ela contar ao rei, oferece seu corpo em troca, como sua amante, mas ele recusa. Com esse ato, o gênio de Barth mostra a Duny e a Sherry que elas devem desvencilhar-se dessa posição submissa da mulher em relação ao homem. Nesse sentido, o insólito surge como forma de explicar o sólito, o comum; o irreal abre-se como uma zona possível dentro do real, ou, dito de outra forma, o irreal aponta as inconsistências do real.

Outro aspecto que queremos recortar do texto de Maurice Blanchot, anteriormente referido, é quando esse autor aborda o espaço da impossibilidade e a sua ligação com o excesso: “a impossibilidade [...] não cessa de exceder” (Blanchot, 2001, p. 91). E, de acordo com Todorov (2004, p. 86), o “exagero conduz ao sobrenatural”. O insólito, então, acontece por intermédio de

um discurso que privilegia a exageração do real, a sua hiperbolização. O fantástico – e seus gêneros vizinhos – constrói-se a partir de imagens que parecem ser refletidas de um espelho que excede, que aumenta imagens do nosso mundo, muitas vezes duplicando-o. Essa hiperbolização ocorre, de uma certa perspectiva, na narrativa de John Barth, pela própria imagem excessiva e duplicada dele.

E, nesse ponto, entramos na discussão de outro sistema temático que, de acordo com Remo Ceserani, é recorrente nas narrativas fantásticas: o duplo:

[...] o tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, a duplicação obscura que cada indivíduo joga atrás de si, na sua sombra. (Ceserani, 2006, p. 83)

É o próprio John Barth que se expõe, na sua narrativa, como imagem duplicada. Esse recurso é muito recorrente na narrativa pós-moderna e compõe a metaficção. Na pós-modernidade, a ficção tende a dobrar-se sobre si, versando sobre sua construção e, por isso, é comum narrativas ressaltarem o *status* ficcional e o método usado na escritura. Conforme Linda Hutcheon (1991, p. 28), “a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos”. Numa atitude pós-moderna, John Barth ficcionaliza-se para problematizar o seu impasse e de outros escritores.

Em uma conferência intitulada “Tales within Tales within Tales” [contos dentro de contos dentro de contos], Barth (1984) revela que era uma vez, em 1971, quando escreveu uma história sobre Dunyazade, a irmã menor de Sherazade, que ficara sentada à beira do leito nupcial durante mil e uma noites, observando o rei e sua irmã fazerem sexo e ouvindo uma rede de histórias fantásticas, assombrosas e muito antigas. Nessa conferência, ele fala da necessidade de duplicar-se dentro da sua

história para, como Duny, ao apossar-se de histórias alheias, poder construir sua própria história, ou melhor, redescobrir como escrever histórias em uma época (a sua, de Barth, e a do gênio de “Dunyazadíada”) que dá a impressão de que tudo já foi contado, todas as histórias já foram narradas, um tempo de esgotamento. Por isso, no conto “Dunyazadíada”, temos a seguinte revelação que o gênio faz para Sherry e Duny: “‘Meu projeto’, ele nos disse, ‘é aprender aonde ir, descobrindo onde estou e revisando onde estive – onde todos nós estivemos” (1987, p. 12-13). O leitor de Barth reconhece o próprio Barth refratado na imagem do gênio, seja pelas suas características físicas (escritor do século XX, calvo, cabeça de ovo, óculos), seja pelo próprio livro que ele está acabando de escrever (instigado pelo seu encontro com Duny e Sherry naquele mundo inapreensível e insólito): “Virou-se para mim então e, para minha enorme surpresa, revelou que o título da história era *Dunyazadíada*; que sua personagem central não era a minha irmã, mas eu mesma” (Barth, 1987, p. 28). Temos uma *mise en abyme*. André Gide usou essa técnica para conceituar a visão em profundidade e com reduplicação, como nas caixas chinesas ou nas *matrioskas* (bonecas russas).

A *mise en abyme*, ou composição em abismo, consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular, em que o sonho surge dentro do sonho, o livro aparece dentro do livro, o filme dentro do filme, a pintura dentro da pintura, como em *Las Meninas*, de Diego Velázquez. Dällenbach (1977, p. 51-52) define a *mise en abyme* como uma estrutura ficcional que se constitui por intermédio de um espelho interno à narrativa que tem a capacidade de refletir a narração por intermédio da reduplicação. Pela imagem em *mise en abyme* de *Dunyazadíada* dentro de *Dunyazadíada*, temos a certeza de que o Gênio é o próprio John Barth inserido, espelhado e duplicado, em sua narrativa.

O jogo de encaixes, permitido pela imagem reduplicada do livro e do seu autor (Barth), remete ao próprio caráter constitutivo de *As mil e uma noites*, em que as histórias se enfeixam e

se engendram como um jogo de caixas chinesas. Barth escolhe esse processo – de inserir-se na história que conta e inserir seu livro também nessa história – para deslocar a história das mil e uma noites a partir de um recurso de base dessa história. Contudo, como afirmamos, essa repetição de um recurso se dá de forma a exagerar o recurso. Não são mais histórias apenas que são colocadas como caixas chinesas, é a própria história que escreve que aparece duplicada. E é a sua própria imagem que se duplicará.

Essa técnica de trabalho com o duplo, em uma narração fantástica, tem como efeito revelar o discurso descentrado do sujeito e propiciar a perturbação no leitor. Nesse ponto, enfatizamos que a duplicação de Barth no texto de Barth é que possibilita o deslocamento do maravilhoso puro para um fantástico maravilhoso em “Dunyazadíada”. Sua imagem, da mesma forma que aparece, desaparece, esvai-se, descentra-se, deixando apenas a sua sombra nas vidas de Duny e Sherry.

Antes de desaparecer, ele lembra a Duny sobre sua difícil tarefa: ela se casará com um homem que supostamente já matou duas mil e duas jovens. Mesmo tendo recebido toda uma tradição literária (da arte de narrar) e uma ampla tradição erótica, como descobrirá novas formas de fazer amor e de entreter com “novas” histórias seu futuro marido? E Duny fica intensamente apavorada com as palavras do Gênio, como nos confidencia: “Mais morta que viva de medo, agarrei-me à minha irmã” (Barth, 1987, p. 28). Mas nem ele nem Sherry lhe dão respostas. Ela terá que as descobrir sozinha. Entretanto, essa solidão é povoada de presenças – das histórias que ouvira, das experiências que tivera ou daquelas que sonhara um dia ter.

Por esse trabalho com os duplos, abre-se, então, nos nós do enredamento, um trabalho com as elipses, com as ambiguidades. É na ambiguidade, então, que a história atinge seu nó central, seu clímax. A ambiguidade é um recurso obrigatório na tessitura da literatura de uma forma geral; porém, no campo da literatura fantástica, sua presença deve ser a pedra de base da trama. De acordo com o já citado teórico português, Filipe

Furtado (1980), a marca constitutiva principal da literatura fantástica é a ambiguidade e, se ela insiste e permanece no enredamento, o grau de ambientação fantástica se avoluma.

Para a criação de um universo ambíguo, os autores da literatura fantástica utilizam com frequência as elipses, a repentina abertura de espaços lacunares na escritura, procedimento que instaura efeitos intensos de surpresa. O fantástico seduz e desilude em função de construir suas tramas permeadas de vazios, de incertezas. O que tenta se explicar é sempre inexplicável e por isso as perguntas se multiplicam diante do leitor. Como explica Irene Bessièrre, “o silêncio da narração nutre a proliferação de perguntas” (*apud* Ceserani, 2006, p. 75). Essa proliferação de perguntas já nasce naturalmente de um espaço, como defendemos anteriormente, que se inscreve entre o possível e o impossível. E o que possibilita o desenho de um espaço entre o possível e o impossível, entre o comum e o sobrenatural? Um objeto mediador.

Analisemos então esse potente recurso da construção da literatura fantástica, o objeto mediador, que é definido da seguinte forma por Ceserani (2006, p. 74): “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista realizou uma viagem”. O objeto mediador do gênio de Barth (ou do gênio Barth) será a palavra. É por intermédio das palavras “a chave do tesouro é o próprio tesouro” que temos a junção impossível e inapreensível de dois mundos – o de Duny e Sherry, e o do gênio. Quando os dois – gênio e Sherry – pronunciam essa frase, o gênio se transporta para o espaço das irmãs. O imbricar dos tempos e espaços, pelo objeto mediador, dá à narrativa o estatuto da revisitação e do deslocamento. E não nos esqueçamos de que a palavra, em *As mil e uma noites* e em “Dunyazadíada”, vem acompanhada da relação com a morte e com a vida, uma relação que não é de negação nem de afirmação, não é de antítese nem de síntese, mas de convivência desses opostos, sem a dissolução de impasses e sem rasuras das contradições. A palavra medeia o encontro do gênio com as irmãs exatamente por-

que na narrativa oriental é a palavra que define o estatuto primordial do enredamento. O encontro da palavra acontece em um espaço de fronteira. No ponto de vista de Ceserani, um dos procedimentos constitutivos do fantástico é a representação da passagem de limite e de fronteira. Nas narrativas fantásticas:

Várias vezes encontramos [...] exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador [...]. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (Ceserani, 2006, p. 73)

A fronteira desencadeia o “efeito limite” e, ao trabalhar com esse efeito, a narrativa desloca posições e sugere o movimento entre ordem e desordem. O trabalho com o “efeito limite” aparece quase sempre atrelado ao desvelar de outro espaço, o “nada”, já que o desvelar fronteiras gera “buracos vazios dentro da realidade” (Ceserani, 2006, p. 88), lacunas espaciais que clamam não apenas por um simples preenchimento, mas pela sua conexão com outros possíveis espaços – cheios ou vazios, reais ou imaginários. O espaço que está *entre* o Gênio e as duas irmãs é o nada, um buraco fundamental para a localização do espaço insólito, para a irrupção da própria literatura.

### **Considerações finais**

Com o fito de definir o sentimento que o fantástico propicia, Julio Cortázar toma emprestadas as seguintes palavras de Nâser-è-Khosrow (nascido no século XI na Pérsia): “embora só tenha uma lombada, [o livro] possui cem rostos” (Cortázar, 2006, p. 176). Essa multiplicidade de faces do livro serve para Cortázar como metáfora do espaço múltiplo de sentidos desencadeado pela leitura da literatura e, particularmente, pela leitura da literatura fantástica, já que esta se articula a partir de um en-

redamento que privilegia a profusão de espaços contraditórios, fronteiros e heterotópicos. A heterotopia, para Foucault, é um espaço em que os planos se justapõem, desencadeando inversões; são espécies de lugares “que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (Foucault, 2001b, p. 415). E esse é o espaço ficcional propiciado pela reescrita de John Barth, um espaço labiríntico que possibilita ao gênio estar no seu tempo e também no tempo de sua personagem predileta, a narradora d’*As mil e uma noites*. Com seu conto, Barth revigora o espaço de existência dos antigos contos orientais, conferindo a eles novas condições de circulação e de recepção. Na tentativa de atar o nosso fio, “puxamos” as palavras de Borges (1999, p. 259) inscritas na epígrafe: “Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inumeráveis noites. Dizer mil e uma noites é acrescentar uma ao infinito”. Barth acrescenta a sua história ao infinito da rede das histórias que dialogam com o mosaico d’*As mil e uma noites* e, com esse movimento revisionista e rizomático, consegue instaurar novos sentidos e direções, pois absorve o maravilhoso que já se encontrava nos contos orientais e insere novas nuances insólitas, fazendo com que a palavra, que era a protagonista no hipotexto, passe a ser a própria mola propulsora do fantástico, como se “a chave do tesouro fosse o próprio tesouro” (Barth, 1987, p. 9).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*AS MIL e uma noites*. Disponível em: <http://www.historiasinfantis.eu/as-mil-e-uma-noites/>. Acesso em: 12 mai. 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARTH, J. Tales Within Tales Within Tales. In: *The Friday Book*. Nova York: Putnam, 1984. p. 218-238.

\_\_\_\_\_. Dunyazádiada. In: \_\_\_\_\_. *Quimera*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 5-48.

BLANCHOT, M. A grande recusa. In: \_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 73-94.

BORGES, J. L. As mil e uma noites. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. 3. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. p. 256-268.

CALVINO, I. A tradição popular nos contos de fadas. In: \_\_\_\_\_. *Sobre o conto de fadas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1996. p. 97-112.

CESERANI, R. *O fantástico*. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, J. Do sentimento do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 175-179.

DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Trad. Aurélio Guerra; Célia Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: Motta, M. B. da (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. (Ditos e Escritos III). p. 47-59.

Desafiando histórias sobre histórias: releitura revisionista das insólitas *As mil e uma noites* em “Dunyazadiada”, de John Barth

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: Motta, M. B. da (Org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. (Ditos e Escritos III). p. 411-422.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RICH, A. When we dead awaken: writing as re-vision. In: S. M. Gilbert; S. Gubar (Eds.). *The Norton Anthology of Literature by Women: the Tradition in English*. Nova York: W. W. Norton, 1985. p. 2044-2056.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Crrrea Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E SON TUEUR DE CYGNES: *TRIBULAT BONHOMET*

Norma Domingos

Jean-Marie-Mathias, conde de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), nascido em Saint Brieuç em uma família de antiga nobreza, é um autor francês de importância capital. Cento e vinte anos após sua morte, seus textos permanecem, ainda, para os leitores de língua portuguesa, na obscuridade. Primeiro, porque poucas obras do autor foram traduzidas para o português e, segundo, porque sua escritura é, de certa forma, de difícil cerceamento. Como destaca Vibert (1995, p. 387):

Ao frequentarmos Villiers, sentimos rapidamente este “trabalho de trincheira” que faz da língua um terreno minado, arriscado, perigoso, no qual não ousamos nos aventurar senão munidos de infinitas precauções e protegidos por aspas e itálicos, a exemplo do próprio Villiers. Quanto mais avançamos na obra, menos parece possível afirmar ou saber. A partir do momento em que ela faz cair, uma após outra, todas as defesas da ingenuidade, e que ela se dedica a destruir o mínimo de confiança sobre o qual repousa o contrato tácito que une o autor e o leitor, a obra de Villiers dota-se de uma autêntica carga de subversão da qual nenhum leitor de boa fé poderia sair totalmente ileso<sup>44 45</sup>.

---

<sup>44</sup> “À fréquenter Villiers, on ressent très vite ce ‘travail de sape’ qui fait de la langue un terrain piégé, risqué, dangereux, où l’on ose plus s’aventurer qu’avec d’infinies précautions et bardé de guillemets et d’italiques, à l’instar de Villiers lui-même. Plus on progresse dans l’œuvre, et moins il paraît possible d’affirmer et de savoir. Dès lors qu’elle fait tomber les unes après les autres toutes les défenses de la naïveté, et qu’elle s’attache à décevoir le minimum de confiance sur lequel repose le contrat tacite qui relie l’auteur et le lecteur, l’œuvre de Villiers se dote d’une authentique charge de subversion dont aucun lecteur de bonne foi ne saurait sortir tout à fait indemne”.

<sup>45</sup> Todas as traduções são nossas.

O autor de *Axël*, *L'Ève future*, *Tribulat Bonhomet* e *Contes cruels* compôs suas obras numa tessitura de drama, cômico e trágico e, nelas, os sentidos abundam: são, de um lado, carregadas de entusiasmo em busca do Ideal, do Absoluto; por outro, deixam entrever uma linguagem poética, sutil, rica em nuances e plena de sarcasmo ferino, verdadeiros instrumentos com os quais o autor se voltou contra os valores do seu tempo.

Villiers de l'Isle-Adam, a exemplo de alguns autores que o precederam, como Nodier, Nerval e Gautier, denuncia em sua obra a mediocridade do mundo moderno e busca construir pela escritura um mundo melhor. No entanto, em sua ânsia pela descoberta da verdadeira essência da condição humana, ele se aproxima dos jovens simbolistas e quer, pela escritura e pela arte, ser um profeta de seu tempo, um visionário.

Muitos de seus contos foram criados e recitados, diante de uma plateia, em um café, antes de assumirem uma forma escrita e, sabe-se, muitos se perderam porque não receberam uma elaboração definitiva. Villiers tinha o hábito também de ler seus manuscritos e apresentou-se várias vezes em conferências de leitura, onde seu talento de leitor também foi valorizado. O fato é que sua aptidão de *causeur* constitui um aspecto importante para seu reconhecimento e que, sem suas intervenções pessoais, com suas obras escritas apenas, Villiers não teria ocupado o lugar de um dos grandes mestres da geração simbolista.

Durante muito tempo desconhecido, Villiers tem sido, há alguns anos, sobretudo na França, objeto de muitas pesquisas e trabalhos que o apontam como um dos grandes escritores do século XIX. Saudado por Stéphane Mallarmé, J.-K. Huysmans e Paul Valéry, entre outros, ele exerceu certa influência sobre seus contemporâneos principalmente por sua personalidade ou, se preferirmos, por sua imagem de aristocrata miserável em Paris e de grande *causeur*.

O discurso onírico e metafórico, característico das narrativas fantásticas, constitui um instrumento estilístico do qual Villiers de l'Isle-Adam faz uso a fim de exprimir suas críticas à sociedade e expressar seus ideais de esperança. Em 1867, ele

publica, na *Revue des Lettres et des Arts*, “Claire Lenoir” e “L’Intersigne” e, em 1874, em *La Semaine Parisienne*, “Véra” (Castex, 1962). Essas histórias transmitem sua contrariedade em relação à base materialista na qual se apoia a sociedade burguesa, representam uma reação contrária ao Positivismo e expressam sua desesperança com relação aos avanços da ciência. “Véra”, “L’Intersigne” ou “L’Annonciateur” são histórias, segundo Citron (1980), atemporais: são irrealis e não se desenrolariam com verossimilhança no mundo que conhecemos.

Villiers de l’Isle-Adam é, de fato, considerado um dos maiores autores do gênero fantástico da segunda metade do século XIX. A partir de 1850, mesmo com o predomínio do realismo e do naturalismo no âmbito romanesco, autores como Villiers, Barbey d’Aurevilly, Huysmans, Charles Cros recusam essa visão de mundo cartesiana e mecanicista e, influenciados por Baudelaire, seguem os rastros deixados por Charles Nodier e Gerard de Nerval. Muitos são católicos, que alimentam um ódio vivo contra a modernidade e estão em busca da espiritualidade que foi massacrada pelo materialismo cego do século; essa espiritualidade, eles buscam-na além do real, no misticismo e no sobrenatural.

Inventor de magníficas quimeras e crítico feroz do Positivismo, o autor de *Tribulat Bonhomet* (1887) abomina o burguês cujos valores repousam sobre o lucro e o progresso. É a partir de “Claire Lenoir”, uma das mais belas histórias compostas pelo autor, que podemos entender o conflito que atravessa toda a sua obra. Tribulat Bonhomet, homem de ciência e arauto do *bon sens*, depara-se com o desconhecido: sarcasticamente, vemos, de um lado, o saber positivista, que se limita à superfície das coisas e, de outro, o conhecimento autêntico, de que as investigações e cálculos estreitos da ciência de tempos pretensamente iluminados não conseguem dar conta:

[...] A Ciência, a verdadeira Ciência, é inacessível à piedade: onde estaríamos sem isso? Também, – mesmo que esse caso tenha sido para mim a fonte de enorme maldição, – de um pavor indescritível que

transtornou meus miolos a tal ponto que sei apenas o que escrevo, – que cheguei, eu mesmo, o doutor Bonhomet, professor de diagnose, a duvidar de minha própria existência – e até mesmo de coisas mais certas ainda a meu ver, – eu mantenho minhas opiniões sobre Voltaire!... Eu não me arrependo!... Lavo indiferentemente as mãos por ter concluído essa assustadora catástrofe! (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, t.II, p. 152)<sup>46</sup>

Essa personagem arquetípica de seu século é, sem dúvida, sua caricatura mais vingativa e ao mesmo tempo mais trágica. Não é por menos, aliás, que André Breton coloca, em sua *Anthologie de l'humour noir* (1966), entre tantos representantes – Swift, Baudelaire, Poe, por exemplo –, Villiers de l'Isle-Adam e seu “tueur de cygnes”, o *docteur Tribulat Bonhomet*:

Graças às consultas dos tomos de História Natural, nosso ilustre amigo, o doutor Tribulat Bonhomet acabara por aprender que “o cisne canta logo antes de morrer”. – De fato (confessava-nos ele ainda recentemente), somente essa música, desde que a ouvira, ajudava-o a suportar as decepções da vida e qualquer outra não lhe parecia senão algararra, “Wagner”. (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, t.II, p. 133, grifos do autor)<sup>47</sup>

[...] Bonhomet, com um forte grito horrível, em que parecia se desmascarar seu visguento sorriso, precipitava-se, garras levantadas, braços estendidos, através das fileiras dos sagrados pássaros! E velo-

---

<sup>46</sup> “Science, la véritable Science, est inaccessible à la pitié: où en serions-nous sans cela? Aussi, – bien que cette affaire ait été pour moi la source d’une ample damnation, – d’une frayeur sans nom qui a bouleversé ma cervelle au point que je sais à peine ce que j’écris, – que j’en suis venu, moi, le docteur Bonhomet, professeur de diagnose, à douter de ma propre existence – et même de choses beaucoup plus certaines encore à mes yeux, – je maintiens mes opinions sur Voltaire!... Je ne me repens pas!... Je me lave indifféremment les mains d’avoir parachevé cette catastrophe épouvantable!”

<sup>47</sup> “À force de compulsur des tomes d’Histoire naturelle, notre illustre ami, le docteur Tribulat Bonhomet avait fini par apprendre que ‘le cygne chante bien avant de mourir’. – En effet (nous avouait-il récemment encore), cette musique seule, depuis qu’il l’avait entendue, l’aidait à supporter les déceptions de la vie et toute autre ne lui semblait plus que du charivari, du ‘Wagner’”.

zes eram os apertos dos dedos de ferro desse bravo moderno: e os imaculados pescoços de dois ou três cantores eram atravessados ou quebrados antes da revoada radiosa dos outros pássaros-poetas.

Então, a alma dos cisnes expirantes exalava-se, esquecida do bom doutor, em um canto mortal, de redenção e de amor, rumo a Céus desconhecidos. O racional doutor sorria dessa sentimentalidade, da qual ele desdenhava saborear apenas, como sério conhecedor, uma coisa, – o TIMBRE. – Ele estimava, musicalmente, somente a doçura singular *do timbre* dessas simbólicas vozes, que vocalizavam a Morte como uma melodia. (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, t.II, p. 135-136, grifos do autor)<sup>48</sup>

Essa emblemática obra villieriana pode ser melhor compreendida por meio do julgamento que a célebre personagem de Huysmans (1978, p. 216-217), Des Esseintes, profere, em sua obra *À rebours*:

Publicada em 1867, na *Revue des lettres et des arts*, essa Claire Lenoir abria uma série de novelas reunidas sob o título genérico de “Histoires moroses”. Sobre um fundo de especulações obscuras emprestadas do velho Hegel, agitavam-se seres esfacelados, um doutor Tribulat Bonhomet, solene e pueril, uma Claire Lenoir, bizarra e sinistra, com os óculos azuis redondos, e grandes como moedas, que cobriam seus olhos quase mortos.

Essa novela girava em torno de um simples adultério e era concluída com um pavor indescritível, enquanto Bonhomet, escancarando as pupilas de Claire em seu leito de morte e penetrando-as com monstro-

<sup>48</sup> “[...] Bonhomet, avec un grand cri horrible, où semblait se démasquer son sirupeux sourire, se précipitait, griffes levées, bras étendus, à travers les rangs des oiseaux sacrés! – Et rapides étaient les étreintes des doigts de fer de ce preux moderne: et les purs cols de neige de deux ou trois chanteurs étaient traversés ou brisés avant l’envolée radieuse des autres oiseaux-poètes. Alors, l’âme des cygnes expirants s’exhalait, oublieuse du bon docteur, en un chant d’immortel espoir, de délivrance et d’amour, vers des Cieux inconnus. Le rationnel docteur souriait de cette sentimentalité, dont il ne daignait savourer, en connaisseur sérieux, qu’une chose, – LE TIMBRE. – Il ne prisait, musicalement, que la douceur singulière *du timbre* de ces symboliques voix, qui vocalisaient la Mort comme une mélodie”.

sas sondas, percebia distintamente refletido o quadro do marido que empunhava, em seus braços, a cabeça cortada do amante, bramindo, tal qual um Kanak, um canto de guerra.

Baseado na informação mais ou menos justa de que os olhos de certos animais, das vacas, por exemplo, conservam até a decomposição, como placas fotográficas, a imagem dos seres e das coisas situadas, no momento em que expiram, sob seu último olhar, esse conto derivava evidentemente de Edgar Poe, do qual ele adaptava a minuciosa discussão e o terror<sup>49</sup>.

Gravidade e escárnio são uma constante no modo como Villiers de l'Isle-Adam trata os mesmos assuntos e constituem um verdadeiro paradoxo em sua escritura. A obra *Tribulat Bonhomet* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, t.II, p. 129-232) é cerne, talvez, de toda a produção do autor e a personagem central da coletânea, *Tribulat Bonhomet*, encarna o ápice dessa aparente contradição, como bem ressalta Michel (2003, p. 7-8):

Ela é, sem dúvida alguma, uma das personagens mais desconcertantes da literatura francesa. Uma das criações, ao mesmo tempo, das mais grotescas e sublimes. Diretamente inspirada no burguês Joseph Prudhomme, do qual Henri Monnier inventou e escreveu as *Memórias*, ela deve também um pouco do seu sal ao Senhor Homais de Flaubert. Contudo, a ironia de

---

<sup>49</sup> "Parue, en 1867, dans la Revue des lettres et des arts, cette Claire Lenoir ouvrait une série de nouvelles comprises sous le titre générique 'd'Histoires moroses'. Sur un fond de spéculations obscures empruntées au vieil Hegel, s'agitaient des êtres démantibulés, un docteur Tribulat Bonhomet, solennel et puéril, une Claire Lenoir, farce et sinistre, avec les lunettes bleues rondes, et grandes comme des pièces de cent sous, qui couvraient ses yeux à peu près morts.

Cette nouvelle roulait sur un simple adultère et concluait à un indicible effroi, alors que Bonhomet, déployant les prunelles de Claire, à son lit de mort, et les pénétrant avec de monstrueuses sondes, apercevait distinctement réfléchi le tableau du mari qui brandissait, au bout du bras, la tête coupée de l'amant, en hurlant, tel qu'un Canaque, un chant de guerre.

Basé sur cette observation plus ou moins juste que les yeux de certains animaux, des boeufs, par exemple, conservent jusqu'à la décomposition, de même que des plaques photographiques, l'image des êtres et des choses situés, au moment où ils expiraient, sous leur dernier regard, ce conte dérivait évidemment de ceux d'Edgar Poe, dont il s'appropriait la discussion pointilleuse et l'épouvante".

Villiers ultrapassa muito o humor de Monnier. E como destacou Verlaine, Bonhomet “está para Prudhomme como um crocodilo de grande ferocidade estaria para um pequeno lagarto de nossos jardins”<sup>50</sup>.

Aparentemente contrastantes, o fantástico, a ironia e o poético entrelaçam-se no texto villieriano, revelando um autor que, pela escritura, se mostra ao mesmo tempo sonhador e zombador. Do ponto de vista temático, Villiers sonhador é aquele que aborda questões que julga essenciais para a verdadeira existência, tais como a fé, a beleza, a nobreza; Villiers zombador é aquele que, a partir dos valores privilegiados pelos burgueses – ciência e progresso sobretudo –, denuncia todas as mediocridades do mundo contemporâneo. Do ponto de vista estilístico, de um lado, emerge um rico discurso fantástico e poético para ressaltar seu idealismo e, de outro, surge uma escritura carregada de humor e ironia a serviço de suas críticas. O que confirmamos com Gourmont (1928, p. 7):

O idealismo de Villiers era um verdadeiro idealismo verbal, isso quer dizer que ele acreditava realmente no poder invocador das palavras, na virtude mágica: “Todo verbo, diz Axël, no círculo de sua ação, cria o que ele exprime”. Foi segundo esse princípio que ele me explicou um dia o mistério, para ele tão claro, da transubstanciação. Ele tomava ao pé da letra a fórmula de São Tomás de Aquino, creio: *Verba efficiunt quod significant*. Isso lhe permitiu viver, não feliz, mas ativo, entre as magnificências de seus sonhos e as crueldades de sua ironia<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> “Il est sans nul doute l’un des personnages les plus étonnants de la littérature française. L’une des créations les plus grotesques et sublimes à la fois. Directement inspiré du bourgeois Joseph Prudhomme dont Henri Monnier a inventé et écrit les *Mémoires*, il doit aussi un peu de son sel au M. Homais de Flaubert. Cependant, l’ironie de Villiers dépasse beaucoup l’humour de Monnier. Et comme l’a souligné Verlaine, Bonhomet ‘est à Prudhomme ce qu’un caïman de première férocité serait au lézard de nos jardins’”.

<sup>51</sup> “L’idéalisme de Villiers était un véritable idéalisme verbal, c’est-à-dire qu’il croyait vraiment à la puissance évocatrice des mots, à la vertu magique: ‘Tout verbe, dit Axël, dans le cercle de son action, crée ce qu’il exprime’. C’est d’après ce principe qu’il m’expliqua un jour le mystère, pour lui très clair, de la transubstantiation. Il prenait à la lettre la formule, de saint Thomas d’Aquin, je

Ironia ressaltada, também, por Des Esseintes, personagem de *À rebours*, de Huysmans (1978, p. 218):

Mas, no temperamento de Villiers, outro lado, distintamente agudo, distintamente nítido, existia, um lado de escárnio negro e de zombaria feroz, não eram mais então as paradoxais mistificações de Edgar Poe, era um desprezo de um cômico lúgubre, tal como escarneceu Swift. Uma série de peças, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, *l’Affichage céleste*, *La Machine à gloire*, *le Plus Beau Dîner du monde*, revelavam um espírito de chacota singularmente inventiva e mordaz. Toda a torpeza das ideias utilitárias, toda a ignomínia mercantil do século eram glorificadas em peças cuja pungente ironia transportava “des Esseintes”<sup>52</sup>.

Mesmo sendo reconhecido, essencialmente, como prosador, vários críticos e autores simbolistas saúdam Villiers poeta, ou seja, um autor que emprega uma linguagem que ultrapassa a definição de poesia entendida como um sistema fixo de ritmos ou de rimas. Desse modo, autores como Villiers voltavam-se contra aqueles que não viam na poesia senão um sistema de formas métricas e, como bem ilustra Dujardin (*apud* Raitt, 1986, p. 153), acreditavam que

[...] era possível encontrar uma forma que passaria sem transição e sem contraste violento da forma verso à forma prosa, seguindo o estado lírico do momento, e, sempre sem choque e sem transição, seria ela própria verso livre, verseto e poema em prosa,

---

crois: *Verba efficiunt quod significant*. Cela lui permit de vivre, non pas heureux, mais fier, parmi les magnificences de ses rêves et les cruautés de son ironie”.

<sup>52</sup>“Mais, dans le tempérament de Villiers, un autre coin, bien autrement perçant, bien autrement net, existait, un coin de plaisanterie noire et de raillerie féroce; ce n’étaient plus alors les paradoxales mystifications d’Edgar Poe, c’était un bafouage d’un comique lugubre, tel qu’en ragea Swift. Une série de pièces, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, *l’Affichage céleste*, *La Machine à Gloire*, *le Plus beau Dîner du monde*, décelaient un esprit de goguenardise singulièrement inventif et âcre. Toute l’ordure des idées utilitaires contemporaines, toute l’ignominie mercantile du siècle, étaient glorifiées en des pièces dont la poignante ironie transportait des Esseintes”.

em uma sucessão de pés rítmicos ao mesmo tempo fechados em versos, ampliados em versetos e diluídos em quase-prosa<sup>53</sup>.

De fato, os simbolistas atribuíram a Villiers o título de poeta, baseados em suas obras em prosa. Para Raitt (1986, p.152), foi principalmente às suas qualidades musicais que os simbolistas renderam homenagens e, “se o estilo de Villiers parece apagar a distinção habitual entre literatura e música, ele sugere com ainda mais força que a separação entre prosa e poesia não tem sentido”<sup>54</sup>.

Na prosa do autor, como lembra Noël (*apud* Lamart, 2005, p. 6), “a língua corrente ausenta-se dela própria e entra, diríamos, em seu vazio, em seu nada”<sup>55</sup>, e é por meio desse nada que ela nos diz o que a língua não poderia dizer, o indizível, que se desenvolve no interior do que foi dito. Uma linguagem carregada de gravidade que deixa, contudo, transparecer um humor mordaz, uma ironia negra.

A prosa villieriana se mescla de um tipo de humor negro e de um espírito de desprezo. Condenado à inadaptação, como bem ilustra o autor em *Isis* – “Minha alma não pertence a esses tempos amargos”<sup>56</sup> (Villiers de L’Isle-Adam, 1986, t.1, p. 184). Villiers almeja o infinito, não compactua com os burgueses que creem apenas nas coisas finitas e busca, na escritura, esse absoluto. Por que não dizer, como destaca Schneider (*apud* Walther, 2005, p. 175), que desse anseio pelo absoluto, um novo gênero literário nasceu da pena de Villiers de l’Isle-Adam: o conto cruel, que inventou “para açoitar seus contemporâneos e, pela virtude

<sup>53</sup> “[...] il était possible de trouver une forme qui passerait sans transition et sans heurt de la forme vers à la forme prose, suivant l’état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose, disons une succession de pieds rythmiques tour à tour serrés en vers, élargis en versets et dilués en quasi-prose”.

<sup>54</sup> “[...] si le style de Villiers semble effacer la distinction habituelle entre littérature et musique, il suggère avec encore plus de force que la séparation entre prose et poésie n’a pas de sens”.

<sup>55</sup> “[...] la langue courante s’absente d’elle-même et entre, dirait-on, dans son vide, dans son rien [...]”.

<sup>56</sup> “Mon âme n’est pas de ces temps amers”.

de sua implacável lucidez, convencê-los de sua presunção, estupidiz e cegueira”<sup>57</sup>.

Villiers de l'Isle-Adam não renuncia a seus sonhos e transgribe a linguagem comum com sua capacidade de manejar uma ironia mordaz. Sua escritura coloca sempre em jogo o conflito entre a escolha pelo riso e a tristeza do mundo. Tem-se assim o prazer do indizível, o prazer da linguagem hermética, sofisticada, para escapar das imposições de sentidos dadas pelo mundo profano. De fato, ele está entre aqueles escritores que, segundo Auerbach (2002), encontraram seu próprio caminho, abandonaram a objetividade da representação e nos legaram, com suas “individualidades estéticas”, uma interpretação rica e iluminada da realidade:

Baudelaire, Edgar Poe e Villiers de l'Isle-Adam são três temperamentos ao mesmo tempo líricos e mistificadores; os três têm o gosto do humor macabro impellido ao exagero e ao qual misturam estranhamente aquela poesia do mistério que neles existe. Espantar, inquietar, aterrorizar, arrastar o leitor em uma sombria atmosfera de pavor, é simplesmente, para eles, transpor para o domínio literário a tendência que eles têm à farsa sinistra. Divertimento satânico de poeta, poesia do medo, do qual público gosta do *frisson* sem, contudo, correr perigos, ali eles encontram a satisfação de sua contraditória e dupla natureza de sonhadores e zombadores. (Daireaux, 1936, p. 372)<sup>58</sup>

A coletânea *Tribulat Bonhomet* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, t.II) é composta por cinco narrativas que têm como herói comum a personagem cujo nome Villiers escolheu para título

<sup>57</sup> “[...] pour fustiger ses contemporains et par la vertu de son implacable lucidité les convaincre de leur suffisance, de leur niaiserie, de leur aveuglement”.

<sup>58</sup> “Baudelaire, Edgar Poe, Villiers de l'Isle-Adam, sont trois tempéraments à la fois lyriques et mystificateurs; tous trois, ils ont le goût de l'humour macabre poussé jusqu'à l'outrance et auquel ils mêlent étrangement cette poésie du mystère qui est en eux. Étonner, inquiéter, terrifier, entraîner le lecteur dans une sombre atmosphère d'épouvante, c'est simplement, pour eux, transposer dans le domaine littéraire cette tendance à la farce sinistre qu'ils ont. Divertissement satanique de poète, poésie de la peur, dont le public aime le frisson sans danger, ils y trouvent la satisfaction de leur double et contradictoire nature de rêveurs et de railleurs”.

da coleção. A divisão é, de imediato, apresentada ao leitor na nota que precede a coletânea:

AVISO AO LEITOR

Nós apresentamos, hoje, para iniciar o público no CARÁTER do doutor Bonhomet, primeiramente três novelas que indicam, com amplos traços, o íntimo de seu indivíduo.

O Doutor toma, em seguida, ele próprio, a palavra e conta-nos a história mais estranha de CLAIRE LENOIR, – da qual nós lhe deixamos inteiramente a pesada responsabilidade.

Mais um EPÍLOGO.

Se, como estamos firmes em acreditá-lo, essa Personagem (incontestável, se assim o fosse!) obtém alguma fama, nós publicaremos, logo, não sem lamentos, as ANEDOTAS, das quais ele é o herói e os AFORISMAS dos quais é o autor<sup>59</sup>. (Villiers de L'Isle-Adam, 1986, t. II, p. 131)

“Claire Lenoir” (p. 145-221), dividida em vinte capítulos, é o conto mais longo e situa-se no centro, enquadrado pelas quatro histórias breves anunciadas pelo autor: “Le tueur de cygnes” (p. 133-136), “Motion du Dr. Tribulat Bonhomet touchant l'utilisation des tremblements de terre” (p. 137-140) e “Le banquet des éventualistes” (p.141-144) antecedem a célebre peça motriz; e “Les visions merveilleuses du Dr. Tribulat Bonhomet” (p. 222-226) é apresentada em epílogo da obra. O autor acrescenta ainda um apêndice composto por três textos: “Anecdotes et aphorismes” (p. 227-229), “Fragments de mémoires” (p. 229-231) e sua “Profession de foi” (p. 232).

<sup>59</sup> “AVIS AU LECTEUR

Nous donnons, aujourd'hui, pour initier le public au CARACTÈRE du docteur Bonhomet, d'abord trois nouvelles qui indiquent, à grands traits, l'intime de son individu.

Le Docteur prend, ensuite, lui-même, la parole et nous raconte l'histoire plus qu'étrange de CLAIRE LENOIR, – dont nous lui laissons entièrement la lourde responsabilité.

Plus un ÉPILOGUE.

Si, comme nous sommes fondés à le craindre, ce Personnage (incontestable, s'il en fut!) obtient quelque vogue, nous publierons, bientôt, non sans regrets, les ANECDOTES dont il est le héros et les APHORISMES dont il est l'auteur”.

A reunião dos textos que compõem a obra é complexa e as variantes do conto central são muitas. Publicada pela primeira vez em 1867, na *Revue des Lettres et des Arts*, “Claire Lenoir” foi muito bem acolhida pelos amigos parnasianos de Villiers que representavam, na época, a vanguarda do movimento literário posterior, o Simbolismo. Em 1867, *Histoires moroses* era o subtítulo que reunia “Claire Lenoir” e “L’Intersigne”, histórias que, da mesma maneira que várias outras reunidas em *Contes cruels*, transmitem a contrariedade do escritor em relação à base materialista na qual se apoia a sociedade burguesa, representam uma reação contrária ao Positivismo e expressam sua desesperança com relação aos avanços da ciência (Raitt et al., 1986).

“Claire Lenoir”, vinte anos após sua primeira edição, foi recolhida em *Tribulat Bonhomet*, ao lado das quatro histórias referidas anteriormente. Sua composição remonta, entretanto, a 1866, ocasião em que Villiers declara em uma carta de 11 de setembro, endereçada a seu amigo Mallarmé, que o então denominado romance “Claire Lenoir” estava concluído (Villiers de l’Isle-Adam *apud* Bollery, 1962, t. I). É na mesma carta que Villiers confessa ao amigo a influência em seus escritos da estética do contista americano Edgar Allan Poe e, nela, também deixa expressa sua firme intenção de satirizar e criticar os burgueses acima da mordaz pintura de Daumier (Villiers de l’Isle-Adam *apud* Bollery, 1962, t. I, p. 99, grifo do autor):

*Claire Lenoir* e *Iseult* são contos terríveis escritos de acordo com a estética de Edgard [sic] Poe. E obtive tamanho sucesso de loucos risos na casa de Leconte de Lisle (Ménard afundava-se no sofá de tanto rir, e os outros pareciam doentes), que estou cheio de esperança. O fato é que farei do burguês, se Deus me der vida, o que Voltaire fez dos “clérigos”, Rousseau dos cavalheiros e Molière dos médicos. Parece que tenho o dom do grotesco do qual eu não suspeitava. Enfim, nós riremos um pouco. Disseram-me que Daumier os adulava servilmente na mesma proporção. E, naturalmente, eu pareço amá-los e elevá-los às nuvens, matando-os como galinhas. Você verá

meus tipos, Bonhomet, Finassier e Lefol: eu os enamoro e os burilo com toda minha complacência. Em suma, eu creio ter encontrado o ponto vulnerável e será inusitado<sup>60</sup>.

É, realmente, em “Claire Lenoir” que Villiers se coloca deliberadamente a imitar Poe. É o momento em que o escritor se encontra maduro e no qual tomará o caminho que deverá seguir, ou seja, Poe o conduz ao exercício do conto e é dele que Villiers extrai a ideia de empregar o medo como um dos principais efeitos para o gênero. Villiers abandona a tradição romântica do conto fantástico e constrói seus contos associando insolitamente o bizarro e o extraordinário, o humor e o medo.

“Claire Lenoir” constitui sua maior invenção resultante dessa combinação. A engenhosidade poeana associada ao romantismo frenético de Villiers transforma um conto baseado em um simples adultério em um espetáculo de horror (Praz, 1996). Mesmo que Villiers, a partir das influências de Baudelaire, tenha produzido poemas em prosa e tenha se aproximado do gênero em questão, isto é, o conto, o empréstimo evidente que faz junto a Poe diz respeito à forma: “Claire Lenoir” é seu primeiro conto.

Tocado pela originalidade e estranheza de Poe, Villiers o seguirá, buscando o novo e o singular. Raitt (1986) ressalta que até então Villiers empregara temas românticos como a melancolia, a tristeza, a admiração, a agitação e a cólera, ao passo que, em “Claire Lenoir”, o efeito procurado é outro, é o do terror. Preocupa-se agora com a evocação do medo, o qual utiliza com o intuito de abalar os leitores e convencê-los da realidade

---

60 “Claire Lenoir et Yseult sont des contes terribles écrits d’après l’esthétique d’Edgard [sic] Poe. Et j’ai obtenu de tels succès de fous-rires chez Leconte de Lisle (Ménard se cachait sous le sophas à force de rire, et les autres étaient malades) que j’ai bon espoir. Le fait est que je ferai du bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des ‘cléricaux’, Rousseau des gentilshommes et Molière des médecins. Il paraît que j’ai une puissance de grotesque dont je ne me doutais pas. Enfin nous rirons un peu. On m’a dit que Daumier les flattait servilement en comparaison. Et naturellement, moi j’ai l’air de les aimer et de les porter aux nues, en les tuant comme des coqs. Vous verrez mes types, Bonhomet, Finassier et Lefol: je les énamoure et les cisèle avec toute ma complaisance. Bref, je crois que j’ai trouvé le défaut de la cuirasse et que ce sera inattendu”.

que narra. Na obra de Villiers, o tema do medo é trabalhado de forma extraordinária, pois em seu desenvolvimento emprega o aparato científico, grandes considerações filosóficas, movimentos como o Espiritismo e o Magnetismo, entre outros: meios que conduzem o medo a fins metafísicos, filosóficos e literários.

No que se refere ao humor, Villiers conta com as influências de Baudelaire e também com os escritos humorísticos de Gautier, mas, sem dúvida, o uso do humor entrelaçado ao terror é herança de Edgar Allan Poe, o que, a partir de “Claire Lenoir” e culminando em *L'Ève future*, constrói-se em bases que parecem solidamente científicas. No mais, como Poe, ele também se interessa pelo sobrenatural, porque este pode nos mostrar o segredo do que se encontra após a morte. Villiers não é, contudo, um simples plagiador de Poe, pois ele assimila rapidamente os elementos do contista e os emprega a sua maneira.

“Claire Lenoir”, também, deixa entrever um aspecto importante do idealismo do autor, a problemática da percepção; ver ou ouvir exigem dos interlocutores qualidades superiores que nem todos os indivíduos possuem e que os burgueses, acima de todos, desconhecem. As personagens simbólicas e alegóricas, o surdo, por exemplo, em “Vox populi”, narrativa da coletânea *Contes cruels*, representado pela população que não ouve a súplica, e o mendigo cego, conjugam-se para expressar a grande lição de Villiers: é preciso perceber o que está oculto atrás do aparente; é preciso buscar o essencial atrás do superficial, o espiritual e imaterial atrás do material e do falso.

Se, habitualmente, o tema do surdo – menos abordado que o do cego – aparece na literatura de forma caricatural, com personagens grotescas, mesmo que dramáticas, a heroína de “L'inconnue”, também reunida em *Contes cruels*, por sua vez, ilustra uma exceção: de sua enfermidade vemos surgir, paradoxalmente, uma admirável acuidade da inteligência e da sensibilidade. O tema é explorado pelo autor para abordar, primeiramente, a ideia de que todo discurso não é senão repetição daquilo que já foi exprimido – motivo, aliás, tão bem ilustrado nos fonógrafos de Hadaly, sua Eva Futura. As personagens alegóricas, a exem-

plo da heroína Claire Lenoir, no contraste sempre presente entre a luz e as trevas, parecem ver/ouvir na escuridão, como nos versos de Baudelaire (1985, p. 531) que compõem a epígrafe do capítulo V de “Claire Lenoir”:

Olhos de meu amor, arcanos adorados,  
Fazeis-me recordar essas mágicas furnas  
Em que, por trás de imóveis sombras taciturnas,  
Cintilam vagamente escrínios ignorados!<sup>61</sup>

Villiers quer nos revelar a existência de um Além onde os anseios do homem seriam resolvidos então, apresenta os mistérios que prefiguram essa existência por meio de uma linguagem elaborada e faz apelo ainda a práticas como a do magnetismo, do ocultismo, entre outras. Dessa preocupação idealista e estética depreendemos também uma crueldade e um ambiente fantástico, frutos, sobretudo, da existência banal dos homens que são para ele “passantes que se agitam em vão entre as sombras”<sup>62</sup> (Castex, 1962, p. 347).

De fato, o autor, conduzido pelas mesmas angústias dos poetas de seu tempo, movido ainda pela revolta contra um mundo que não é senão aparência, parte em busca de um mundo ideal e desprende-se do real. Um sonho que arrasta desde a infância e adolescência e que será preenchido na idade madura, uma verdadeira aspiração – muito mais que um devaneio relativamente estático à maneira de Baudelaire – rumo aos países imaginários onde o poeta arduamente conquistaria o Além. A morte, herdada do Romantismo, de Poe e de Baudelaire, é a única realidade que o preocupa e a expressão do macabro se revela no sarcasmo do homem que julga tudo e todos no plano do eterno: de fato, sua visão da morte integra o sonhador, o ironista e o filósofo (Michaud, 1966).

---

<sup>61</sup> “Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés,  
Vous ressemblez beaucoup à ces grottes magiques  
Où, derrière l’amas des ombres léthargiques,  
Scintillent vaguement des trésors ignorés” (Baudelaire, 1964, p. 171).

<sup>62</sup> “[...] des passants qui s’agitent en vain parmi les ombres” (Castex, 1962, p. 347).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, E. *Mimésis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, C. Les yeux de Berthe. In: \_\_\_\_\_. *Les fleurs du mal et autres poèmes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. p. 171.

\_\_\_\_\_. Os olhos de Berta. In: \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 5. ed. Ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 531.

BOLLERY, J. (Ed.). *Correspondance générale de Villiers de L'Isle-Adam et documents inédits*. Paris: Mercure de France, 1962. (Tomes I e II).

BRETON, A. *Anthologie de l'humour noire*. Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeurs, 1966.

CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: J. Corti, 1962.

CITRON, P. Introduction, notices et notes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., comte de. *Contes cruels*. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

DAIREAUX, M. Les contes. In: \_\_\_\_\_. *Villiers de l'Isle-Adam: l'homme et l'œuvre avec des documents inédits*. Paris: Desclée de Brouwer & Cia éditeurs, 1936a. p. 346-377.

GOURMONT, R. Un carnet de notes sur Villiers de l'Isle-Adam. In: \_\_\_\_\_. *Promenades littéraires: deuxième série*. Paris: Mercure de France, 1928. p. 5-32.

HUYSMANS, J.-K. À Rebours. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

LAMART, M. La maladie de l'infini. In: Dobzynski, C. (Dir.). *Europe Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, n. 916-917, p. 3-7, ago.-set. 2005.

MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

MICHEL, O. Préface. In: A. Villiers de l'Isle-Adam. *Contes au fer rouge*. Antologia apresentada por Olivier Michel. Paris: Libro, 2003. p. 5-10.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora Unicamp, 1996

RAITT, A. W. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris: Librairie J. Corti, 1986.

RAITT, A. W. et al. (Ed.). Préface, notes, variantes. In: A. Villiers de l'Isle-Adam. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986. (Tomes I e II).

VIBERT, B. *Villiers l'inquiéteur*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986. (Tomes I e II).

WALTHER, D. Fantastique, anticipation et humour noir. In: Dobzynski, C. (Dir.). *Europe Revue Littéraire Mensuelle*. Paris, n. 916-917, p. 174-183, ago.-set. 2005.



## FRAGMENTAÇÃO E INSÓLITO EM CHARLES BAU- DELAIRE: ALGUNS APONTAMENTOS

Renata Philippov

Em seu prefácio para a edição das *Obras completas*, de Charles Baudelaire (1968), Marcel Ruff traça um histórico da publicação de *Mon coeur mis à nu* [Meu coração desnudado], coletânea de fragmentos compilados e publicados após a morte de Baudelaire pelo editor Eugène Crépet em 1887. Na realidade, Crépet recebeu do editor e amigo de Baudelaire, Poulet-Malassis, um conjunto de fragmentos desordenados com indicações de títulos diversos, como *Mon coeur mis à nu*, *Fusées* [*Foguetes*] e *Suggestions* [*Sugestões*]. Crépet, por falta de um mais adequado, deu a esses fragmentos o título de *Journaux intimes* [Diários íntimos], trocado posteriormente por *Mon coeur mis à nu*, assim respeitando o desejo do próprio Baudelaire, que almejava levar adiante projeto de Edgar Allan Poe, anunciado por este brevemente em seu *Marginalia*, cuja ideia era desnudar sua alma, assim exprimindo-a em toda a sua plenitude. De fato, a expressão “*Mon coeur mis à nu*” é tradução literal de “*my heart laid bare*” [meu coração desnudado], tal como aparece na obra do autor americano, sintomaticamente em uma das compilações de textos de Poe, organizadas em forma de fragmentos<sup>63</sup>.

De fato, a crítica baudelairiana tem questionado, desde então, se essa coletânea incluiria fragmentos provenientes de anotações visando futuros livros diferentes ou se, na realidade, pertenceriam a um mesmo livro cujo título final Baudelaire não

<sup>63</sup> No caso do autor norte-americano, temos quatro coletâneas de textos sob forma de fragmentos: *Marginalia*, *Marginal notes* [*Notas marginais*], *A Chapter of suggestions* [*Um capítulo de sugestões*] e *Fifty Suggestions* [*Cinquenta sugestões*]. Vale notar que essas duas últimas têm título bastante semelhante ao de alguns dos fragmentos de *Mon coeur mis à nu*.

teria definido. Sabe-se que o escritor francês trocava seus títulos com frequência, como no caso de *Les Fleurs du mal* [Flores do mal] e *Petits poèmes en prose* [Pequenos poemas em prosa]. Teria sido esse o caso de *Mon coeur mis à nu* também? No prefácio de Ruff surgem hipóteses de vários críticos que revelam cartas de Baudelaire, escritas entre 1855 e 1866, mencionando projetos de livros e anunciando acordos com editores para publicações com diversos títulos, como *Mon coeur mis à nu*, *Suggestions*, *Hygiène* e *Fusées* [Meu coração desnudado, Sugestões, Higiene e Foguetes]. No entanto, não se sabe se se tratavam de livros diferentes ou apenas títulos diferentes para um mesmo livro.

*Mon coeur mis à nu* inclui setenta fragmentos de textos, alguns bastante concisos e quase telegráficos, outros desenvolvidos a ponto de se assemelharem a poemas em prosa ou prefácios de cunho crítico. Com relação ao conteúdo desses fragmentos, vale mencionar uma ampla gama de temas, estilos e objetivos, tais como crítica literária e artística; planos de obras futuras; anotações sobre temas desenvolvidos em *Les Fleurs du mal*, *Petits poèmes en prose*, nos *Salons* [Salões] e em *Le Peintre de la vie moderne* [Pintor da vida moderna]; bem como notas de cunho não literário e bem mais prosaico sobre pagamentos e decisões a tomar.

A escolha da escrita fragmentária parece não ter sido aleatória por parte de Baudelaire. Em *Le Peintre de la vie moderne*, ensaio de 1863, o autor estabelece a necessidade de a modernidade – termo que alega ter sido criado por ele nesse ensaio – captar o instante, o fugidio, o efêmero, o transitório, elementos potencializados pela modernização do cotidiano, pela revolução na mentalidade e vida do homem no século XIX, século da Revolução Industrial, da era das máquinas e emprego da técnica no mundo do trabalho. Ocorre nesse momento social, político e histórico uma ruptura nas relações humanas, na ideologia e no pensamento humano: o homem já não mais se reconhece enquanto indivíduo diante de uma sociedade que o massifica, como aponta Benjamin (1991), em sua leitura do poema em

prosa baudelairiano “Perte de l’Auréole” [Perda da auréola], leitura, por sua vez, fortemente calcada nos escritos de Karl Marx, em sua crítica contra a mercantilização do trabalho e a alienação do homem em relação a seus meios de produção. No poema baudelairiano, o poeta vê sua auréola, símbolo de distinção e idolatria, cair em meio à lama produzida pelas ruas movimentadas da Paris do século XIX. A perda da auréola seria, segundo a leitura de Benjamim, prenúncio e alegoria da perda da função do poeta e da arte como um todo, diante da ruptura e alienação trazidas pela mecanização do mundo moderno.

Assim, segundo o próprio Baudelaire, tal ruptura deveria ser mimetizada também na arte; daí a forte presença do fragmento na sua estética, bem como na de outros autores, elemento presente desde o pré-romantismo alemão dos irmãos Schlegel e Novalis, fonte possível de Baudelaire. Para além da fragmentação enquanto motivo literário ou tema para seus escritos, Baudelaire passa a utilizá-la enquanto forma ou recurso estilístico também. O mundo fragmentado, desejoso de recuperar uma totalidade perdida, teria, assim, sido revelado na estética fragmentária de *Mon coeur mis à nu*, bem como nas outras obras de Baudelaire. De fato, como observou Hugo Friedrich (1991),

[a] modernidade [de Baudelaire] consiste em colocar a decomposição no início do ato artístico, um procedimento destruidor que Baudelaire sublinha ainda completando – no trecho de uma carta do mesmo teor – o conceito “decompor” com o termo “separar”. Decompor e desfazer o real em suas partes – entendido como o perceptível sensorialmente – significa deformá-lo. O conceito de deformação aparece reiteradas vezes em Baudelaire e é toda vez entendido no sentido positivo. Na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais.

Fragmentos, portanto, serviriam para decompor o real, destruir a realidade objetiva e, assim, tentar alcançar um “surnaturalismo” [sobrenaturalismo], uma atmosfera de irrealidade e idealidade próximas da totalidade perdida. Tal decomposição do real não é, entretanto, exclusiva de *Mon coeur mis à nu*. Em *Les Fleurs du mal*, por exemplo, há a recorrência de instantes capturados como fragmentos de cenas cotidianas e de pensamentos (vide o poema “À Une passante” [A uma passante], em que o eu-lírico senta-se em um café, distraíndo-se em elocubrações acerca de uma mulher que passa diante de seus olhos e desaparece na multidão), corpos decompostos e em putrefação (como em “La Chevelure” [A cabeleira] e “Une Charogne” [Uma carniça] – neste último dois jovens, durante um passeio bucólico, encontram uma carcaça em avançado estado de putrefação), destruição, morte e aniquilação (como os poemas “La Mort des amants” [A morte dos amantes] e “La Destruction” [A destruição], pertencentes a todo um ciclo destinado à morte). Em *Petits poèmes en prose*, os vários poemas em prosa estão organizados de forma justaposta e simultânea, como se fossem fragmentos ou instantes fotográficos ou telegráficos captados pelo olhar de Baudelaire, e flagram *flashes* de fragmentos captados no momento em que são descritos ou narrados ou, por outro lado, retomam tais instantes pela ação da memória voluntária e involuntária (consciente ou inconscientemente incluídos em seus textos). Em *Mon coeur mis à nu*, no entanto, tal fragmentação parece ter sido levada às últimas consequências, trazendo projetos de textos futuros, enunciados soltos, frases sem qualquer contexto, citações e notas aparentemente aleatórias, mas muitas vezes dialogando com outros poemas e poemas em prosa escritos pelo autor.

Segundo Walter Benjamin (1991), o que caracteriza a obra de Baudelaire

[...] é a multidão fantasma das palavras, dos *fragmentos*, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética (p. 113, grifo nosso)

ou ainda

[sua] tendência destrutiva da alegoria, sua ênfase no *fragmentário* na obra de arte. (p. 180, grifo nosso)

Para Hans R. Jauss (1982, p. 166-167), na obra de Baudelaire:

A fragmentação da experiência natural do tempo se manifesta em tempo esvaziado sem esquecimento; a perda de orientação que é elevada ao ponto de mundo-catástrofe tende a ser compensada pelo psicótico na busca de reconstrução do mundo perdido no imaginário, na produção de imagens espaciais ilusórias dentre as quais a prisão tem significado predominante<sup>64</sup>.

Em *Mon coeur mis à nu*, temas tratados em outros poemas em verso e prosa e em textos críticos aparecem de forma germinal, telegráfica, aleatoriamente justaposta, assimetricamente distribuída. Alguns fragmentos surgem de forma bastante concisa e densa, o que dificulta uma interpretação mais precisa (caso dos fragmentos 4, 13, 23 e 41). No fragmento 23 (Baudelaire, 1968, p. 631), por exemplo, temos:

As nações somente têm grandes homens apesar de-  
las mesmas.  
Portanto o grande homem é vencedor de toda sua  
nação.  
As religiões modernas ridículas.  
Molière.  
Béranger.

---

<sup>64</sup> "The fragmentation of the natural experience of time manifests itself in an emptied 'time without forgetfulness'; and [...] the loss of orientation that is heightened to the point of world-catastrophe tends to be compensated for by the psychotic in seeking to rebuild his lost world in the imaginary, in producing delusive spacial images among which the prison has predominant significance." A tradução de citações de obras em língua estrangeira foi feita por nós.

Garibaldi<sup>65</sup>.

Outros aparecem desenvolvidos lógica e textualmente, como se estivessem prontos a serem publicados como poemas em prosa ou artigos críticos curtos (caso dos fragmentos 10 e 15). Em todos eles, entretanto, quer sob forma mais concisa, quer sob forma mais extensa, surgem indicações de que Baudelaire teria anotado trechos de projetos de poemas e textos críticos a serem desenvolvidos *a posteriori*, ou retomado, sob forma mais fragmentária, textos já publicados. A dúvida de críticos como Ruff e Crépet com relação à data correta da elaboração de tais fragmentos permite, portanto, tal dupla interpretação: seriam tais fragmentos a fonte de outros textos e poemas ou sua posterior retomada?

Parece inquestionável, no entanto, uma forte ligação entre alguns desses fragmentos e outros textos baudelairianos, ligação essa marcada pela recorrência temática, pela repetição de palavras e frases, pelo tom de revolta e melancolia. Para além da fragmentação textual e temática nos escritos baudelairianos, outro fator merece ser aprofundado: a presença do insólito e do macabro em seus vários escritos. De fato, em vários poemas, poemas em prosa e fragmentos de *Mon coeur mis à nu*, temos a constante presença de um duplo movimento de ascense e queda, de elevação e decadência, de subida aos céus e descida aos infernos: são exemplos disso diversos poemas de *Les Fleurs du mal* (o ciclo de poemas “Spleen”, “L’Albatros” [O albatroz], “Le Cygne” [O cisne], “Plaintes d’un Icare” [As queixas de um Ícaro] e “Une Charogne” [Uma carniça], para citar apenas alguns), poemas em prosa tais como “La Soupe et les nuages” [A sopa e as nuvens], “Le Mauvais vitrier” [O mau vidraceiro], “Perte de L’Auréole” [Perda da auréola]. Tal presença de elementos do insólito e do macabro pode ser notada igualmente em *Mon coeur*

---

<sup>65</sup> “Les nations n’ont de grands hommes que malgré elles.  
Donc le grand homme est vainqueur de toute sa nation.  
Les religions modernes ridicules.  
Molière.  
Béranger.  
Garibaldi.”

*mis à nu*, no fragmento 8.

Mas qual seria o papel do insólito na obra de Baudelaire e, mais ainda, qual a ligação entre o insólito e a fragmentação? Parece-nos que o insólito surge como elemento desagregador, de ruptura com relação à realidade objetiva: sua intromissão dentro do real marca uma interrupção no narrado ou descrito, uma suspensão da sensação de normalidade tal como apresentada antes de sua aparição. O surgimento de carcaças e de corpos em putrefação, por exemplo, em meio ao real tido como plenamente aceitável cria uma ambientação de irrealidade, de suspensão do real, de “surnaturalisme”, tal como almejado de forma consciente por Baudelaire. Da união do insólito com o real, do macabro com o belo surge o ideal romântico de união, de recuperação da totalidade perdida, tal como defendida pelos primeiros românticos alemães, fonte do escritor francês. Assim, tanto a fragmentação quanto o insólito estariam sendo usados de forma arquitetada e deliberada, no sentido de denunciar a ausência de sentido da arte diante de um mundo marcado pela alienação e pela ruptura, tal como discutido por Benjamin (1991).

Outro tema em comum se refere à definição de beleza, aspecto bastante importante dentro da teoria estética baudelaireana: os poemas “Hymne à la beauté” [Hino à beleza] e “À Une passante”, os poemas em prosa “La Belle Dorothée” [A bela Dorotheia] e “Laquelle est la vraie” [Qual é a verdadeira] mostram a beleza feminina como algo alternadamente sublime e grotesco, elevado e decadente, ideal e satânico, ou seja, algo bastante insólito. Assim define a beleza no fragmento 10:

Encontrei a definição do Belo, – de meu Belo. É algo de ardente e de triste, de um pouco vago, dando lugar à conjectura. Irei, se quiserem, aplicar minhas ideias a um objeto sensível, ao objeto, por exemplo, mais interessante na sociedade, a um rosto de mulher. Uma cabeça sedutora e bela, uma cabeça de mulher, quero dizer, é uma cabeça que faz sonhar ao mesmo tempo, – mas de forma confusa, com volúpia

e tristeza. [...] (Baudelaire, 1968, p. 626)<sup>66</sup>

O desejo de escapismo frustrado pela constatação de seu caráter inexoravelmente utópico também permeia diversos poemas, tais como “*Plaintes d’un Icare*” [As queixas de um Ícaro] e “*Le Voyage*” [A viagem], poemas em prosa, tais como “*L’Invitation au voyage*” [O convite à viagem], “*La Soupe et les nuages*” [A sopa e as nuvens] e “*La Chambre double*” [O quarto duplo], bem como os fragmentos 4 e 15. Em todos eles, temos a sensação de que a busca rumo ao ideal, ao sublime, ao alto resulta sempre em queda, em grotesco, em insólito. Subir aos céus, nesse sentido, acarreta descer aos infernos de forma inequívoca, ruir, fragmentar-se. Assim, temos mais uma vez a presença do fragmento, de algo que se desmancha, que se aniquila.

Em termos estilísticos, deve-se mencionar a presença de oxímoros nos textos baudelairianos, tais como a união de grotesco e trágico, de sublime e queda, de devaneio e realidade, de eterno e transitório. O título *Les Fleurs du mal* já é um oxímoro *per se* e o livro engloba em seu interior recorrentes elementos contrários simetricamente unidos e justapostos, como nos poemas “*Hymne à la beauté*” e “*Remords posthume*” [Remorso póstumo]. Desta forma, igualmente em *Mon cœur mis à nu* temos oxímoros como nos fragmentos 3, 4, 12 e 13.

Com relação à escolha lexical, percebe-se recorrência de repetição lexical ao longo de sua obra, com termos pertencentes ao campo lexical da ascese e da queda. Nesse sentido, a título de exemplificação, pode-se mencionar termos como “beau” [belo], “voyage” [viagem], “rêve” [sonho], “volupté” [volúpia], “navire” [navio], “macabre” [macabro], “tourbillon” [turbilhão], “chute” [queda], “grotesque” [grotesco], “mélancolie” [melancolia], “spleen” e “profondeur” [profundezas], termos esses que remetem ao duplo movimento de ascese (os cinco primeiros) e que-

---

<sup>66</sup>“J’ai trouvé la définition du Beau, — de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l’on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l’objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c’est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d’une manière confuse, — de volupté et de tristesse [...]”.

da (os sete últimos), recorrentes em *Les Fleurs du mal*, *Petits poèmes en prose*, *Le Peintre de la vie moderne*, *Salões* e fragmentos de *Mon coeur mis à nu*, o que dá à obra de Baudelaire certa coesão e congruência temáticas no sentido de decompor, destruir, fragmentar o real, marcando assim o insólito como um dos elementos centrais de sua obra. De fato, a dupla postulação do homem em direção a Deus e Satã, alegorias de idealidade e destruição, ascese e queda, fantasia e decomposição, aponta para o “homo duplex” [homem duplo], termo usado pelo próprio Baudelaire ao analisar a estética de Edgar Allan Poe nos prefácios às traduções que dele fez. O duplo ou *doppelgänger*, aliás, termo cunhado pelo poeta alemão Jean Paul, é figura emblemática dessa estética que desfigura, reduplica para fragmentar e aniquilar, na medida em que constitui duas faces de uma mesma moeda, mas sem harmonia: ao contrário, as duas faces travam dura batalha entre si, o que leva à destruição das mesmas de forma irremediável.

Portanto, parece pertinente afirmar que *Mon coeur mis à nu* insere-se no conjunto de obras poéticas e estéticas de Baudelaire que remetem a suas outras obras, tais como *Les Fleurs du Mal* e *Petits Poèmes en Prose*, quer pela temática do insólito, quer pela repetição lexical, quer pela fragmentação e decomposição. Embora conjunto de fragmentos díspares e dispersos, organizados postumamente por seus editores e críticos, compõem, juntamente com *Les Fleurs du mal*, *Petits poèmes en prose* e os escritos baudelairianos sobre arte e estética, um conjunto bastante coeso, o que, talvez, permita-nos dizer que fariam parte de um projeto maior de elaboração estética. É importante levantar a possibilidade de que Baudelaire tenha querido percorrer um caminho de gradual liberação das amarras formais do poema rumo ao fragmento, como discuti anteriormente (Philippov, 2004). Desse modo, os poemas de *Les Fleurs du mal*, cuja temática seria fortemente marcada por aspectos de decomposição, queda, idealidade e devaneio, estariam ainda bastante comprometidos com a forma poética clássica (versos alexandrinos, esquema rítmico e rímico marcados). Já *Petits*

*poèmes en prose*, ao levarem adiante uma tendência de liberação da forma para “se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência”<sup>67</sup>, como diz Baudelaire na dedicatória a Arsène Houssaye (1968, p. 146), aparecem como um importante passo rumo à fragmentação que *Mon coeur mis à nu* leva a cabo. Parafraseando o próprio autor em tal dedicatória que serve de prefácio à coletânea, Baudelaire fala que podemos cortar sua obra em fragmentos, parando a leitura onde quisermos e, mesmo assim, cada trecho “pode existir à parte”<sup>68</sup> (Baudelaire, 1968, p. 146).

Assim, independentemente de ordem cronológica, poder-se-ia visualizar uma crescente fragmentação, não só em termos de temas e imagens alegóricas, mas também da forma e do processo de escritura dentro da obra baudelairiana. Afinal, se Baudelaire almejava captar a alma humana em toda a sua totalidade, apenas a liberação da fantasia através da decomposição do corpo, da linguagem, da forma e da temática poderiam permitir a criação poética mais ampla e ideal: criar o novo a partir da destruição do real, ou, como o próprio Baudelaire já dizia em projeto de poemas intitulados “Bribes” [Restos] para a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, “j’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or” [petrifiquei a lama e dela fiz ouro]. Essa lama poderia alegoricamente ser interpretada como a forma fixa poética a ser decomposta fragmentariamente e, assim, permitir a liberação dos sentidos, da “sorcellerie évocatoire” [bruxaria evocatória] de imagens e alegorias do poeta e da livre expressão de seu pensamento, ruptura que a modernidade levou adiante após ter seus conceitos fundamentais estabelecidos pelo escritor francês.

---

<sup>67</sup> “[...] pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience”.

<sup>68</sup> “[...] vous verrez que chacun peut exister à part”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, E. As flores do mal e o sublime. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7 Letras, n. 8, mai. 2000.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Prefácio e notas de Marcel Ruff. Paris: Seuil, 1968. (Collection L'Intégrale).

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DELABROY, J. e CHARNET, Y. (Eds.). *Baudelaire: nouveaux chantiers*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

FRIEDRICH, H. Baudelaire. In: *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

JAUSS, H. R. The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: the example of Baudelaire's "Spleen II". In: *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

NICHOLLS, P. *Modernisms: a Literary Guide*. London: Macmillan, 1995.

PHILIPPOV, R. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2004.

RICHARD, J.- P. *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955.

RUFF, M. A. *Baudelaire: connaissance des lettres*. Paris: Hatier, 1966.



## **PRIMOS POBRES DO DIABO: O JOGO FANTÁSTICO DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS E DAVID ROAS**

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

“Como el otro, este juego es infinito”.  
(*Ajedrez*, Jorge Luis Borges)

Nossa experiência pessoal no âmbito da leitura nos permitiu identificar um tipo de texto literário que escapa das fronteiras delimitadoras do número de páginas a que está circunscrito. Difere de outros textos, os quais sempre se mantêm aprisionados nos limites físicos do livro, cedendo ao leitor de carne e osso o poder de fechar o volume, encerrar as criaturas e voltar impunemente aos seus corriqueiros afazeres, talvez olhando de relance o livro, distanciando-se à espreita depois da experiência controlada de leitura. Não obstante, a literatura domesticada entre os limites da página é também uma grande literatura. A sensação de sempre poder voltar ao livro que não ameaça também proporciona experiências profundas. Assim, a questão não é decidir se estamos ou não diante da genuína arte literária quando comparamos as experiências de leitura advindas desses tipos tão diversos de textos. O ponto é decidir qual tipo de experiência desejamos como leitores, a que se dá entre os limites seguros da página ou a outra, que extrapola as fronteiras físicas do livro.

Sem dúvida, os textos cujos limites não estão claros e continuam se estendendo e reverberando perigosamente para além da página, até contaminar o modo de percepção e, consequentemente, o ambiente cotidiano do leitor, abandonado confiadamente a eles, são os textos de uma classe particular, coinci-

dente em muitos aspectos com os gêneros tradicionalmente caracterizados por desafiar o conceito de realidade de múltiplas formas. Dentre esses gêneros, destacaremos o fantástico, como se verá adiante. Por ora, é preciso ainda enfocar outro ponto fundamental. Se a experiência de leitura é o que está em tela, então é preciso assinalar a existência de textos que escolhem seus leitores, da mesma forma como há leitores que fogem de determinados textos. As razões da afinidade entre texto e leitor permanecerão insolúveis e, como objeto de estudo, poderão se revelar extremamente frustrantes. Por esse motivo, não nos deteremos nessa questão.

Cabe salientar que o texto literário capaz de ultrapassar as fronteiras do objeto livro durante o ato de leitura, como foi mencionado antes, prolongando sua influência no leitor por tempo indeterminado, é aquele que é, acima de tudo, um jogo. Mas qual tipo de jogo se instaura entre esse texto e seu leitor cativo? E como se entende que o texto joga?

### **O jogo e a literatura em cena**

Todo jogador sabe da existência de regras. As regras delimitam o desenvolvimento da atividade lúdica, ditam os elementos envolvidos, o tempo, o ambiente, o comportamento do jogador e o prêmio, se houver. Mas o prêmio é para muitos jogadores um pretexto. É no desenrolar do jogo que a satisfação se esconde e, para muitos jogadores, prolongar o ato de jogar é tudo, talvez o próprio galardão. E o jogador compulsivo se entregará sem fim ao jogo, repetindo o ritual da busca da emoção capaz de mudar, pelo tempo da duração do jogo, o mundo no qual habita.

Johan Huizinga, em sua obra *Homo ludens* (1990, p. 3-4), observa que o jogo constitui-se como atividade não só importante, mas vital, entre os seres humanos e os animais. É mais do que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico, pois se trata de uma função significativa. Isto é, o jogo sempre guarda um determinado sentido, sempre significa alguma coisa e as ações relacio-

nadas com a atividade lúdica se organizam de acordo com essa significação e transcendem as necessidades imediatas da vida.

Argumenta o autor:

A intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo. O mais simples raciocínio nos indica que a natureza poderia igualmente ter oferecido a suas criaturas todas essas úteis funções de descarga de energia excessiva, de distensão após um esforço, de preparação para as exigências da vida, de compensação de desejos insatisfeitos etc., sob a forma de exercícios e reações puramente mecânicos. Mas não, ela nos deu a tensão, a alegria e o divertimento do jogo.

Este último elemento, o *divertimento* do jogo, resiste a toda análise e interpretações lógicas. [...] É legítimo considerar o jogo uma “totalidade”, no moderno sentido da palavra, e é como totalidade que devemos procurar avaliá-lo e compreendê-lo. (Huizinga, 1990, p. 5-6, grifo do autor)

O jogo é compreendido como atividade imbricada na própria definição do que é ser humano. Todos nós somos aptos e estamos desejosos de nos envolver no espaço rotundo e privado/mágico/efêmero que o jogo oferece durante o tempo de sua execução. Como observa Huizinga, o divertimento é uma das componentes principais da atividade lúdica, no entanto, a noção de divertimento cobre um espectro amplíssimo, acorde com as preferências humanas e transcende até a noção de ética, mas não a de beleza, como se verá nas próximas linhas.

Segundo Huizinga (1990, p. 10-30), o jogo pressupõe um ato da vontade, a participação é livre e nisso reside o grau de prazer que proporciona. Para o adulto, o jogo é, de certo modo, acessório e só se transforma em necessidade urgente quando o prazer dele extraído também se torna uma necessidade. Nesse sentido, o jogo não é uma tarefa, por isso costuma ser pratica-

do nas horas de ócio e, só quando é visto como culto ou ritual, constitui uma obrigação. Devemos acrescentar: mesmo os jogadores profissionais dos mais variados esportes e modalidades de jogos também se divertem e se entregam totalmente à atividade ainda que desempenhada profissionalmente.

Outro aspecto fundamental apontado pelo filósofo diz respeito ao jogo como prática alheia à vida real, pois supõe uma evasão, uma “esfera temporária de atividade com orientação própria” (Huizinga, 1990, p. 11). Essa afirmação nos conduz a pensar na possibilidade de incluir no conceito de jogo uma variada lista de atividades e práticas humanas que, em princípio, não imaginaríamos como jogos. E o próprio Huizinga (p. 22) aponta, citando Platão, que toda atividade humana é, em última análise, o resultado do jogo de um deus e os seres humanos; seríamos os joguetes desse ser superior. Pensamos na esfera da religião. Essa e outras crenças e ideias sustentam uma explicação do mundo e da humanidade pautada pela noção de que há determinados papéis e obrigações a serem cumpridos, e do sucesso nessa tarefa dependerá receber um galardão.

Retomando a noção de jogo como atividade de evasão, Huizinga afirma que isso não retira a seriedade do jogo, pelo contrário, o jogador se entrega com energia, concentração e enlevo a sua atividade lúdica, mesmo atribuindo um caráter efêmero e pouco transcendente a sua prática. Isso tampouco impede qualquer jogador de se entregar repetidamente à atividade lúdica de sua preferência. Além desse caráter, o jogo também é uma atividade temporária “que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização” (Huizinga, 1990, p. 12). Constitui um intervalo na vida cotidiana, mas faz parte da existência como um elemento de certo modo imprescindível.

Huizinga (p. 12-13) aponta outras características importantes do jogo: é desinteressado, na medida em que não tem por objetivo a obtenção de resultados considerados úteis, se comparado ao trabalho, daí o hábito de inseri-lo no rol de atividades próprias do ócio em todas as suas acepções. Também possui uma

duração determinada, dentro da qual as regras que o regulam imperam, mas tem um momento final, quando a atividade lúdica é encerrada. No entanto, finalizar o jogo não significa invalidar seus resultados, os quais podem ser conservados na memória como um tesouro. Tais lembranças, sem dúvida, impulsionam a voltar a praticar o jogo repetidamente, porém essa repetição não garante necessariamente a obtenção dos mesmos resultados. Entretanto observamos que os bons jogadores não almejam obter sempre os mesmos resultados, isso seria contrário ao espírito próprio do ato de jogar: o divertimento e a avaliação dos riscos e das probabilidades de ganhar ou perder.

Huizinga, ao se referir ao ambiente no qual se desenrola o jogo, observa:

A limitação no espaço é ainda mais flagrante do que a limitação no tempo. Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Todos [os lugares onde se realiza o jogo] são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial. (Huizinga, 1990, p. 13).

Se a limitação no espaço onde se desenrola o jogo se destaca mais do que sua duração, como aponta o filósofo, isso nos conduz a pensar na existência de ambientes autônomos, seguros e afastados da vida cotidiana, capazes de serem reconstruídos toda vez que o jogo é praticado. Desse modo, as fronteiras entre as quais se realizam atividades livres do compromisso com as práticas ligadas à subsistência acenam com a possibilidade de transcender o mundo conhecido. E o ato de separar, mental ou fisicamente, o espaço do jogo do espaço cotidiano traz como consequência a percepção de que, para jogar, é necessário assumir algo similar a uma nova identidade condizente com as exigências do jogo. Nesse sentido, o jogador é investido de uma nova forma de estar e se posicionar enquanto estiver no ambiente do jogo e enquanto este durar.

Tais observações possuem especial importância no contexto da nossa proposta de reflexão relativa a um tipo de textos literários inseridos no gênero fantástico, principalmente se pensarmos essas questões ligadas a outra visão de Huizinga (1990, p. 13-14): o jogo é ordem e cria ordem, nisso se afasta do mundo comum, pois estabelece uma espécie de perfeição derivada dessa ordem. E esse é o fator que relaciona o jogo com a atividade estética, pois o jogo pode ser belo, se a beleza é compreendida como decorrente do equilíbrio, harmonia, ritmo e ordem. Todos eles são requisitos de uma dada noção de literatura e também de outras expressões artísticas, e tal noção elege a ordenação dos elementos constituintes da obra, segundo a intencionalidade do artista, como o ideal de beleza a ser atingido. Dessa maneira, como aponta Huizinga, jogo e arte relacionam-se intimamente. E é na seguinte afirmação do filósofo: “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza” (p. 7) que repousa a possibilidade de compreender a literatura como um jogo de intenção e execução elevadas, pois almeja a beleza por meio da palavra em arranjo singular.

Outro dos aspectos importantes do jogo, apontados por Huizinga (1990, p. 13-15), é a tensão. Todo jogo estabelece uma tensão que se estende até a obtenção dos resultados propostos pelo próprio jogo, os quais devem ser atingidos respeitando sempre suas regras, colocando à prova a idoneidade do jogador. As regras do jogo são absolutas e exigem sua observância sem questionamentos, sob pena de extinguir o jogo. O jogador que não respeita ou ignora as regras não participa de verdade, é um “desmancha-prazeres”, capaz de acabar com o jogo, por isso deve ser expulso. Distinto do trapaceiro, que ao fingir se pautar pelas regras, subverte-as, mas não tem como propósito extinguir o jogo. Isso se relaciona com outra das afirmações de Huizinga: a função do jogo é definida por dois pontos fundamentais: a luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa, e ambas por vezes se confundem. O segundo aspecto

pode ser apreciado nos jogos infantis do faz-de-conta e nos rituais sagrados

Essas afirmações nos permitem pensar nos elementos constitutivos da literatura enquanto arte e forma de comunicação. Tanto o escritor (que concebe um dado tipo de narrador para cada uma das suas obras), quanto o leitor (em suas diversas formas de participação) são identidades assumidas por indivíduos de carne e osso, possuidores de um lugar pretensamente conhecido no mundo cotidiano e que, ao adentrar no espaço cerrado encenado pelo texto, são investidos de uma identidade fundamental para dar vida ao jogo: muitos poderiam se referir ao ato de assumir os papéis como sendo o conhecido “pacto de leitura” e outros tipos de pactos que supõem a entrega da vontade às regras que comandam o jogo. Tudo isso cercado de tensão, divertimento e enlevo.

Nesse contexto sugerido pelas ideias de Huizinga, podemos conceber como o escritor circula no mundo cotidiano investido de uma identidade que se afasta de sua expressão íntima e comum, essa talvez só conhecida pelo círculo familiar. Já o leitor parece assumir uma identidade mais fluida, paralela às funções cotidianas, sem afastar-se do seu círculo habitual, a não ser quando se entrega à leitura e quando rememora a obra lida no seu ambiente íntimo. Nesse momento, enlevado pelo ato de ler ou rememorar, entrega-se à urdidura de um espaço particular onde o jogo da literatura se impõe soberano. Todo esse processo, da composição da obra literária até o momento da leitura, seria uma espécie de faz-de-conta refinado, no qual o escritor e o leitor desempenham papéis ora conscientes ora submersos na ilusão do jogo. E, nesse jogo de identidades, circundados pelo espaço e tempo próprios da literatura, o escritor pode também ser leitor, e o leitor experimenta-se escritor.

Em suma, a visão de Huizinga sobre o jogo é sintetizada por ele nos seguintes termos:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade de livre, conscientemente tomada como “não-séria”

e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (1990, p. 16)

Depreendemos dessa citação que, se trocássemos a palavra “jogo” pelo termo “literatura”, e “jogador”, por “leitor” ou “escritor” e quiçá “personagem”, teríamos uma aproximação legítima entre jogo e arte literária. Tal possibilidade se tornará visível nas próximas linhas.

### **Jorge Luis Borges, o jogador irreduzível**

Borges, em seu poema “Ajedrez” [“Xadrez”], recolhido no livro *El hacedor [O fazedor]*, tece estes enigmáticos versos, os quais poderiam sintetizar a visão do escritor sobre tudo aquilo que ocupou sua aguda atenção:

Deus move o jogador, e este, a peça.  
Que deus por trás de Deus a trama começa  
de pó e tempo e sonho e agonias? (Borges, 1999, p. 70)<sup>69 70</sup>

O poema situa-se no âmbito do jogo de xadrez, com as peças, o tabuleiro, os jogadores e o ritual, sempre executado do mesmo modo, como deve ser. Mas o olhar do poeta se volta ao impulso primeiro que faz o jogo se repetir infinitamente, mesmo trocando os jogadores. Há a certeza da existência de Deus

<sup>69</sup> “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?”

<sup>70</sup> São nossas todas as traduções de citações em língua estrangeira.

que faz a mão do jogador manipular a peça. Entretanto, se esse movimento é repetido, é mister que exista outro deus a impulsionar a vontade de Deus a se mover. E o poema sugere haver, por trás desse deus que move Deus, outros d(D)eusos, até o infinito. Essa noção de permanência também já foi escolhida por Borges como o motor de seu ensaio “La flor de Coleridge”. Nesse texto, o escritor refere:

Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: “A História da literatura não deveria ser a história dos autores e dos percalços de sua carreira ou da carreira de suas obras, mas sim a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a bom termo sem mencionar um só escritor”. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no povoado de Concord, outro de seus amanuenses havia anotado: “Dir-se-ia que uma só pessoa redigiu quantos livros há no mundo; há uma tal unidade central neles, que é inegável que sejam obra de um só cavaleiro onisciente” (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Vinte anos antes, Shelley afirmou que todos os poemas do passado, do presente e do porvir, são episódios ou fragmentos de um só poema infinito, erigido por todos os poetas do orbe (*A Defense of Poetry*, 1821). (Borges, 1973, p. 163)<sup>71</sup>

O apoio erudito, como é sabido, amiúde foi um dos expedientes utilizados por Borges em sua obra ensaística e literária. Usava-o como uma forma sutil (e capciosa) de dar credibilidade a suas ideias. No mundo acadêmico, o uso da citação é um

<sup>71</sup> “Hacia 1938, Paul Valéry escribió: ‘La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor’. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: ‘Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente’ (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defense of Poetry*, 1821)”.

recurso que escora a argumentação daquele que escreve com o propósito de não suscitar dúvidas. O argumento de autoridade é irrefutável, como os citados aqui. No entanto, em Borges, esse recurso também se revela acorde com sua visão de mundo, descrita por ele em ensaios, conferências, entrevistas, obras literárias. Porque em Borges, como se sabe, nem sempre a citação e o autor da citação correspondem a entidades dotadas de realidade, podem ser apócrifos ou mesmo distorções. E esse recurso borgiano coage o leitor – pela força impecável da argumentação – a acompanhar confiadamente a exposição de ideias ou a trama literária até o labirinto – outro dos grandes temas de Borges junto com o espelho e o sonho – e, repentinamente, esse leitor percebe que se deixou levar sem ter nas mãos o fio capaz de libertá-lo do dédalo. Uma vez preso, o leitor sente o peso opressivo do mundo literário borgiano, um jogo labiríntico, paradoxalmente exacerbado em sua calma aparente. Como observamos no início, há textos que escolhem seus leitores, da mesma forma como há leitores que fogem de determinados textos. Em relação aos textos borgianos, isso é claro.

Voltamos ao início do ensaio “La flor de Coleridge”. Para Borges, segundo Paul Valéry, Ralph Waldo Emerson e Percy Bysshe Shelley, a literatura é fruto da atividade de um só espírito. Todas as mãos escreventes se reduzem a uma. A identidade do escritor não é nada frente ao *continuum* literário. Borges explica que as citações arroladas têm o propósito de dar sustentação a um achado: o fato de ter encontrado a evolução de uma ideia na obra de três escritores heterogêneos entre si: Samuel Taylor Coleridge, H. G. Wells e Henry James. Essa ideia é a da possibilidade de se deslocar no tempo e voltar ao momento presente, trazendo uma prova dessa viagem. Borges continua desenvolvendo sua argumentação e afirma ser muito provável que algum desses escritores desconheça a obra do outro. Isso provaria a hipótese principal, a do único autor, já explanada. Borges diz:

Não sei o que opinará meu leitor dessa imaginação: eu a julgo perfeita. (Borges, 1973, p. 163)<sup>72</sup>

<sup>72</sup> “No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta”.

[...] o panteísta que declara que a pluralidade dos autores é ilusória encontra inesperado apoio no classicista, segundo o qual essa pluralidade importa muito pouco. Para as mentes clássicas, a literatura é o essencial, não os indivíduos. George Moore e James Joyce incorporaram, em suas obras, páginas e sentenças alheias; Oscar Wilde costumava presentear argumentos para que outros os executassem; ambas condutas, ainda que superficialmente contrárias, podem evidenciar um mesmo senso da arte. Um senso ecumênico, impessoal... (Borges, 1973, p. 165-166)<sup>73</sup>

A visão borgiana da totalidade da literatura, considerada como o ato de um só escrevente, retoma a noção de importância do texto, sobrepondo-se à da identidade do autor. Borges considera essa ideia perfeita, e sua experiência como leitor parece corroborá-la. Submerso no mundo ficcional, o leitor percorre encenações variadas, procedentes de diversas épocas, em sintonia.

Tanto o poema “Ajedrez” quanto o ensaio “La flor de Coleridge” se voltam para um aspecto revelador da natureza lúdica da literatura. O jogo literário, retomando as afirmações de Hui-zinga, está imbuído da necessária seriedade característica das atividades fundamentais na esfera do humano. Nesse sentido, podemos afirmar que o escritor, ao compor sua obra, o faz ciente de que a literatura constitui uma espécie de compulsão. Podemos lembrar aqui os depoimentos de escritores que confessam tratar-se de uma atividade da qual não conseguem escapar e da qual extraem enorme prazer e sofrimento. Essa postura do escritor está intimamente relacionada com a do jogador entregue à embriaguez do processo lúdico no qual se envolve com enlevo e divertimento. Já a composição da obra, abordada no poema e no ensaio borgianos, remete à natureza essencial da

<sup>73</sup> “[...] el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria encuentra inesperado apoyo en el classicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal...”.

literatura enquanto jogo. Se a literatura é vista como a possibilidade de ser um jogo executado *ad infinitum* por um único jogador que contém todos os jogadores, como quer Borges, e se, como jogo, possui um conjunto de regras que devem ser seguidas, similares às do xadrez borgiano, então é possível afirmar que a literatura elege como seu objeto a tentativa de mimetizar e desvendar a natureza humana frente ao que se convencionou chamar existência, realidade e finitude. Termos que em literatura podem ser manipulados até as últimas consequências, sem compromisso com as convenções ou leis científicas.

O jogo cria um mundo autônomo, segundo a visão de Huizinga, um espaço à parte pelo tempo que dura a execução da atividade lúdica. E esse espaço está contido no mundo cotidiano. O jogador se entrega ao faz-de-conta e assume uma identidade própria para jogar. A literatura é também um espaço autônomo em contato estreito com o mundo cotidiano e exige dos participantes a adoção de um papel: escritor, personagem, leitor. No entanto, a literatura pode se transformar num jogo altamente perigoso. Os jogadores arriscam sua identidade quando jogam. E não existem garantias de voltar ao mundo cotidiano da forma como eram antes de se entregar ao jogo. Principalmente quando os textos literários pertencem a uma classe particular, como apontamos anteriormente, isto é, quando fazem parte de gêneros tradicionalmente caracterizados por desafiar o conceito de realidade, como o faz o fantástico.

Retomando as ideias expostas por Borges no poema “Ajedrez” e no ensaio “La flor de Coleridge”, é assustador admitir a possibilidade de que essas concepções possam abandonar os limites das páginas em que estão recolhidas para se inserir, talvez sub-repticiamente, na percepção de realidade do leitor. A ideia de infinito ocasiona a vertigem e acentua as dúvidas em relação à identidade e ao mundo. Se o faz-de-conta do jogo não pode ser abandonado e se o jogador não consegue se desvincular de seu papel, então o jogo se prolonga indefinidamente.

## O jogo fantástico segundo David Roas

Podemos dizer então que, se a literatura é um jogo, há algumas modalidades cujo objetivo é derrubar as certezas em relação ao que se convencionou descrever como realidade. Os textos literários fantásticos são um exemplo dessa forma de jogo. A maneira como o texto fantástico enfrenta o conceito de realidade é um dos pontos mais polêmicos no campo das teorias dedicadas a explicar o gênero fantástico. A de Tzvetan Todorov, exposta no livro *Introdução à literatura fantástica*, publicada em 1970, é, provavelmente, o marco nos estudos do gênero. De importância indiscutível, a teoria de Todorov permitiu abordar aquilo que constitui o elemento definidor do fantástico: a forma como os textos constroem sua relação com a realidade. Para Todorov, a hesitação mantida até o final do relato era o ponto determinante do fantástico, o não saber ao certo se os episódios narrados – de cunho sobrenatural – tinham ou não acontecido às personagens. Porém, se vistos a partir dessa perspectiva, uma grande quantidade de textos fica de fora do âmbito do fantástico todoroviano, por não manterem a hesitação até o fim.

Visando esse ponto discutível da teoria, outros teóricos têm oferecido abordagens diferentes. Dentre essas, destacamos a proposta de David Roas, apresentada no livro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, publicada em 2011.

Para Roas, o fantástico é:

[...] um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade, entendida sempre como uma construção cultural. [...] quatro conceitos centrais que permitem desenhar com bastante clareza o mapa desse território que chamamos o fantástico: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. Quatro conceitos que percorrem as questões e problemas essenciais que articulam toda reflexão teórica sobre o fantástico: sua necessária relação com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que ali habitam, como o maravilhoso, o rea-

lismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexprimível, porque está além do que pode ser pensado. (Roas, 2011, p. 9-10)<sup>74</sup>

Como é possível apreciar no trecho citado, a proposta de Roas inclui quatro conceitos para a abordagem do texto literário, abrangendo o efeito sobre o receptor. E a proposta vai além: o teórico considera que sua visão se refere ao fantástico como categoria estética, e não somente como um gênero circunscrito à literatura. Percebemos que essa proposta mais ampla flui em harmonia com os novos tempos, nos quais se privilegia um diálogo entre arte, cultura e novas tecnologias voltadas à comunicação: teatro, cinema, *videogames*, histórias em quadrinhos, ciberespaço (Roas, 2011, p. 10; 27-28).

Para Roas (p. 14), o fantástico é compreendido no âmbito do texto literário como aquilo capaz de ameaçar a concepção de realidade, provocando a instabilidade e suscitando uma inquietação que não se limita às fronteiras do texto. E essa inquietação, longe de ser exilada, parece cativar o receptor, o qual se entrega a uma espécie de deleite quando experimenta essa sensação. Acerca dessa característica singular, o autor (p. 17-19) se remonta às origens do fantástico para explicar o porquê de esse gênero encontrar espaço no século XVIII, apesar de ser uma época na qual a racionalidade explicava o mundo, não havendo, portanto, lugar para explicações miraculosas e irracionais. Filósofos da Ilustração dedicaram-se ao estudo do valor estético do terrível, desproporcionado, estranho, e, como observa Roas, as manifestações

---

<sup>74</sup> “[...] un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural. [...] cuatro conceptos centrales que permiten dibujar con bastante claridad el mapa de ese territorio que llamamos lo fantástico: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje. Cuatro conceptos que recorren las cuestiones y problemas esenciales que articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico: su necesaria relación con la idea de lo real (y, por tanto, de lo posible y lo imposible), sus límites (y las formas que allí habitan, como lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco), sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor, y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpressable, pues está más allá de lo pensable”.

artísticas que privilegiavam essas sensações encontrariam posteriormente no Romantismo sua consagração. Desse modo, a literatura fantástica enquanto gênero guardou estreitas relações com o romance gótico, surgido no século XVIII, para depois firmar-se no Romantismo, principalmente no conto. Para Roas (p. 20), essas manifestações literárias estabeleciam a realidade de modo bastante definido, acorde com as leis científicas que nesse tempo se pensava explicarem o mundo, para desafiá-las por meio da introdução de um evento sobrenatural.

Contrastando com essa época, Roas (2011, p. 21-25) propõe que o século XX oferece uma nova forma de conceber a realidade, talvez caracterizada por abolir as certezas graças às novas propostas da Física, Neurobiologia, Filosofia Construtivista, e, por esse motivo, a literatura fantástica do século XX também propõe outro modo de se relacionar com essa concepção de realidade no texto. E, para ele (p. 26), a realidade, segundo algumas perspectivas científicas e filosóficas atuais, como a do neurologista António Damasio, seria concebida como uma construção subjetiva, mas compartilhada socialmente pelos organismos biológicos humanos, que captariam o mundo reagindo segundo suas características biológicas comuns. Daí que o mundo físico seja descrito de forma análoga pelos seres humanos. No entanto, a interpretação feita a partir dos dados sensíveis compõe um painel diversificado, segundo o grupo social dos indivíduos e outras variáveis. Essa nova perspectiva também caracterizaria a forma como os escritores da Pós-modernidade estão compondo suas obras, alguns radicalizando a ideia de que ficção e realidade são correlatos, segundo depreendemos dos argumentos de David Roas (p. 29-30).

Consideramos que o ponto fundamental proposto por ele está relacionado com seu conceito de fantástico a partir da noção de realidade:

[...] o fantástico caracteriza-se por propor um conflito entre (nossa ideia) do real e o impossível. E o essencial para que o mencionado conflito gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza, so-

bre as que muitos teóricos (a partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, mas a impossibilidade de explicar o fenômeno. E essa impossibilidade não está determinada exclusivamente dentro do âmbito intratextual, mas envolve o próprio leitor. Porque a narrativa fantástica – é preciso insistir nisso – mantém desde suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial tem sido e é o de refletir sobre a realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento dela e sobre a validade das ferramentas que temos desenvolvido para compreendê-la e representá-la. (Roas, 2011, p. 30-31)<sup>75</sup>

A compreensão do fantástico se dá, então, a partir da possibilidade ou impossibilidade de determinados fenômenos acontecerem no âmbito da realidade. Roas não atribui papel significativo à dúvida sobre se os fenômenos aconteceram ou não. Para o teórico, o fenômeno pode dar-se, mas é preciso determinar se a realidade extratextual o acolhe como algo impossível de acontecer ou não. Nesse sentido, podemos entender que talvez se torne irrelevante continuar indagando se o fenômeno irrompe e provoca uma ruptura quando aferido com a noção de realidade do leitor. O fenômeno narrado e pretensamente impossível seria visto mais como uma interseção com a realidade, e não como algo que romperia violentamente a tessitura do real se, de fato, acontecesse. E as formas de reagir das personagens construídas em muitos textos do século XX e XXI acenam com a possibilidade de que tudo, no fundo, pode muito bem acontecer nesse contexto de realidade intratextual, e essa experiência das personagens pode perigosamente se derramar e atingir a realidade concebida pelo leitor.

<sup>75</sup> “[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica – conviene insistir en ello – mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla”.

Pensamos que o conto de Julio Cortázar intitulado “Carta a una señorita em París” é exemplar. O narrador em primeira pessoa refere sua experiência de vomitador de coelhinhos. Há certa resignação na personagem diante do fenômeno que o acomete nos momentos mais inoportunos. Vai acumulando os coelhinhos vomitados até não conseguir mais conviver com isso. O leitor se pergunta por que a personagem dá todos os indícios de que aceita o fenômeno impossível no âmbito da realidade (intratextual como êmula da extratextual). E essa sensação de incômodo contamina, de certo modo, a própria percepção de realidade do leitor.

Tais observações estão relacionadas com outra das propostas de Roas (2011, p. 31-35). O real extratextual é o norte que guia o leitor na sua experiência de leitura. Há um cotejo entre o fenômeno trazido pelo texto e a possibilidade ou impossibilidade de acontecer no real extratextual, correspondente ao mundo concebido como realidade pelo leitor e que, de alguma forma, ele encontra referido dentro do texto. Para Roas, esse ponto torna o fantástico um gênero que requer a cooperação do leitor. O teórico também aponta a maneira como o fantástico tem se apoiado nas noções de realidade – e as leis científicas que a explicam – e na compreensão do real por parte dos leitores de cada contexto de época. Evidentemente, isso torna o fantástico dos séculos XX e XXI acorde com as perscrutações próprias do nosso tempo e distinto do dos séculos XVIII e XIX.

Aliada à compreensão do papel da realidade intratextual e extratextual no mecanismo do fantástico, Roas (2011, p. 35-42) ainda destaca a importância do tipo de sensação provocada no receptor a partir do necessário conflito estabelecido no texto pela inserção do fenômeno propiciador da desestabilização da ordem atribuída ao real dentro e fora do texto. Essa sensação pode ser descrita como inquietação e estranhamento, quicá as novas formas de conceber o medo ou terror na esfera do fantástico do nosso tempo.

Em suma, para Roas, o fantástico

[...] exige constantemente que o fenômeno descri-

to seja contrastado tanto com a lógica construída no texto quanto com essa outra lógica – também construída – que é a nossa visão do real. A narrativa fantástica sempre nos apresenta duas realidades que não podem conviver: desse modo, quando essas duas ordens – paralelas, alternativas, opostas – se encontram, a (aparente) normalidade na qual as personagens se movem (reflexo da do leitor) se transforma em estranha, absurda e inhóspita. E não é só: o fenômeno impossível é sempre postulado como exceção em relação a uma determinada lógica que organiza o relato, uma lógica que se revela a da realidade extratextual. (Roas, 2011, p. 42)<sup>76</sup>

Assim, a proposta teórica de Roas elege como fundamental o conflito entre um fenômeno impossível e a lógica da realidade intratextual, êmula da realidade extratextual em que se move o leitor. Ambas as noções de realidade compartilham a mesma natureza: são, num amplo sentido, produtos da percepção humana. Isso remete ao conceito de jogo abordado anteriormente, mas torna a compreensão da atividade lúdica mais problemática: para Huizinga, o jogo instaura outro mundo contido na esfera do cotidiano, deixando subentendido que o mundo cotidiano é completamente autônomo em relação à capacidade perceptiva humana. Já a ideia de Borges, apresentada no poema “Ajedrez” e no ensaio “La flor de Coleridge”, aliada à teoria do fantástico de Roas, fazem balançar as certezas cultivadas por uma visão de mundo que considera a realidade exterior como algo imutável e independente da percepção humana. Borges e Roas se debruçam sobre a possibilidade de que a realidade exterior seja uma construção decorrente da percepção, cons-

---

<sup>76</sup> “Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica – también construida – que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes – paralelos, alternativos, opuestos – se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no solo eso: el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica que organiza el relato, una lógica que no es otra que la de la realidad extratextual”.

ciência e, até certo ponto, da volição humanas. Nesse sentido, a realidade exterior também é um jogo, porque é concebida a partir da reunião de elementos que atingem os sentidos humanos de um modo particular, deixando espaço para a consciência humana construir sua noção de realidade exterior. Tais são as regras do jogo. Um jogo dentro de outro, as criações artísticas humanas executadas dentro de outra criação que corresponde a nossa concepção de realidade. Temos assim a vertigem do infinito, da circularidade e da eternidade borgianos. A realidade intratextual é uma criação literária, mas a realidade extratextual, de um modo angustiante, também é uma espécie de ficção.

A seguir, veremos como essa concepção de jogo se aplica ao relato fantástico, o qual precisa sempre da participação da realidade extratextual do leitor, segundo vimos nas propostas de Roas. Escolhemos dois textos publicados na Espanha na primeira década do século XXI. São os contos “Parientes pobres del diablo” [Primos pobres do diabo], de Cristina Fernández Cubas, publicado em 2006, e “El sobrino del diablo” [O sobrinho do diabo], de David Roas, publicado em 2010.

### **Cristina Fernández Cubas**

A escritora barcelonesa Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, 1945) possui uma relevante obra concentrada no conto, romance e teatro. Publicou o primeiro livro de contos, intitulado *Mi hermana Elba* [Minha irmã Elba], em 1980. Desde o começo, foi recebida com atenção por parte da crítica e do público. Seus contos têm como tônica o fantástico e estão reunidos em cinco livros: o já mencionado *Mi hermana Elba* (1980), *Los atillos de Brumal* [Os sótãos de Brumal] (1983), *El Ángulo del horror* [O ângulo do horror] (1990), *Com Agatha em Estambul* [Com Agatha em Istambul] (1994) e *Parientes pobres del diablo* (2006) [Primos pobres do diabo]. Diz Fernández Cubas em relação a sua ficção:

De maneira geral, situo meus contos em cenários cotidianos, perfeitamente reconhecíveis, nos quais, no momento mais inesperado, aparece um elemento perturbador. Pode ser uma ave de passagem ou uma ameaça com vontade de permanência. Em ambos os casos, as coisas já não voltarão a ser as mesmas. Algo se quebrou em algum lugar... [...]. (Fernández Cubas, 2009, p. 10)<sup>77</sup>

Essa afirmação da autora em relação ao mecanismo de suas ficções estabelece um diálogo com a definição de fantástico oferecida por David Roas. De alguma forma, o fenômeno inquietante, que destrói o equilíbrio da realidade intratextual, contamina a esfera cotidiana do leitor. Alguma coisa se quebra dentro do relato e essa fratura se alastra até atingir, também, a percepção que o leitor tem de sua própria realidade.

Tal sensação incomum e inquietante é experimentada no conto “Parientes pobres del diablo”, do livro homônimo de Fernández Cubas. “Parientes pobres” é equivalente à expressão “primo pobre”, utilizada coloquialmente para referir-se àquilo ou àqueles que não têm valor suficiente, aplicado ao que é de segunda classe. Essa contundente significação dá ao título do conto o poder de sintetizar a ideia que perpassa o relato. Ser primo pobre do diabo, segundo o conto, é ser o diabo da mais baixa categoria no mundo dos demônios, caracterizar-se por ser inábil e, portanto, digno de ser banido.

O conto se inicia com o diálogo entre duas personagens, uma das quais desempenha também o papel de narrador. Ao que tudo indica, poderia ser a escritora contando uma das suas vivências, mas não há uma identificação segura, porque não é mencionado o nome. No entanto, o leitor é induzido a pensar na possibilidade de a escritora ser Cristina Fernández Cubas.

O começo do conto é um diálogo que não refere de imediato o assunto. Isso aguça a curiosidade do leitor, que é fisgado e ar-

---

<sup>77</sup> “En general, sitúo mis cuentos en escenarios cotidianos, perfectamente reconocibles, en los que, en el momento más impensado, aparece un elemento perturbador. Puede tratarse de un ave de paso o de una amenaza con voluntad de permanencia. En ambos supuestos, las cosas ya no volverán a ser las mismas. Algo se ha quebrado en algún lugar...[...].”

remessado para dentro do relato. O espaço inicial da narrativa se situa no velório de Claudio, um amigo da escritora. A família não consegue entender os motivos da morte de Claudio, que depois se revelará suicídio. Ele deixou uma carta para a amiga escritora e o telefone dela, indicando que desejava que entregassem a carta. A mensagem era composta de poucas palavras: “Toda vez que beber um *dry* Martini, pense em mim. Gosto da bebida bem gelada, não se esqueça” (Fernández Cubas, 2006, p. 72)<sup>78</sup>. Raúl, o irmão de Claudio, refere que, antes de morrer, este queimou muitos papéis e somente foi possível recuperar um pedaço no qual estava escrito “DO DIABO” (Fernández Cubas, 2006, p. 74)<sup>79</sup>. Raúl pergunta à escritora se sabe o que é. Ela, para não falar demais, segundo deixa claro, inventa que Claudio estava escrevendo um ensaio sobre o inferno a partir da visão de Dante, El Bosco, Swedenborg... A certa altura, a escritora se afasta dos presentes no velório e vai até a sacada. Começa a relembrar as palavras proferidas por Claudio em certa ocasião: ““Temos de nos proteger... Eles nasceram para o mal, entende?”” (Fernández Cubas, 2006, p. 76)<sup>80</sup>. A rememoração faz a narradora voltar no tempo até sua estadia no México D. F. Nessa cidade, deparou-se com um ser repulsivo e cativante ao mesmo tempo:

Estava apoiado no capô de um carro, não muito longe de sua loja, um lenço estendido no chão sobre o qual exibia sua mercadoria. Era alto, muito alto, a pele curtida e brilhante, um pouco avermelhada. Tinha os olhos desafiadores e vítreos. Recuei uns passos. Por nada deste mundo queria topar com seu olhar, mas também não conseguia deixar de observá-lo. Era bonito. Mesmo que tudo nele fosse repulsivo, ainda que sua imagem me provocasse a rejeição física mais intensa que experimentei em toda a minha vida, devo admitir que ele correspondia às características daquilo que se entende por homem bonito. (Fernández Cubas, 2006, p. 77)<sup>81</sup>

<sup>78</sup> “Siempre que tome un dry martini piense en mí. Me gusta muy frío, no lo olvide”.

<sup>79</sup> “DEL DIABLO”.

<sup>80</sup> “Debemos protegernos... Han nacido para el mal, ¿entiende?”.

<sup>81</sup> “Estaba apoyado en el morro de un coche, no lejos de su negocio, un

A escritora lembra-se vividamente da sensação e de como ela acreditou que esse ser era o diabo, uma figura decadente, mas dotada de um inexplicável encanto. Posteriormente ela referirá como entrou em contato com Claudio e a estranha tese desenvolvida por ele acerca de uns seres pouco comuns: os “parientes pobres Del diablo”, os primos pobres do diabo, os PPDD. Segundo Claudio, os PPDD não se distinguem das pessoas comuns, e ele pede à escritora que esqueça o homem que ela acreditava ser o diabo. Claudio afirma que esses seres ignoram quem são verdadeiramente, porém nasceram para o mal. Na casa deles não são aceitos, por isso vivem entre as pessoas. Por isso vão pela vida, inquietos e aborrecidos:

São mais inteligentes que a média. Astutos, brilhantes, amiúde, inclusive, são encantadores. Muitos, deslumbrados pelas habilidades deles, acreditam que são gênios, e eles, lisonjeados, tentam se aferrar a essa convicção. Mas nada é o bastante para eles. Sua orfandade os entrega. No meio de um sonho, de um pesadelo, acordam sobressaltados desconfiando que em outro lugar, em outro momento, “não corresponderam à altura”. Terrível verdade, no entanto, como aceitá-la? Fingem – e isso eles aprenderam ali, em seu lugar de origem – tudo o que é o oposto do que na realidade são: e ainda pode ser que alguns cheguem sinceramente a acreditar no seu próprio engano. [...] Às vezes demoramos muito para descobri-los (são hábeis, não nos esqueçamos) ou, simplesmente, nunca são descobertos. (Fernández Cubas, 2006, p. 92-93)<sup>82</sup>

---

pañuelo extendido en el suelo sobre el que exhibía su mercancía. Era alto, muy alto, de piel curtida y brillante, algo rojiza. Tenía los ojos desafiantes y vidriosos. Retrocedí unos pasos. Por nada del mundo quería encontrarme con su mirada, pero tampoco podía dejar de observarlo. Era guapo. Aunque todo en él me repeliera, aunque su visión me provocara el rechazo físico más grande que he sentido en toda mi vida, debo reconocer que respondía a las características de lo que se puede entender por un hombre guapo”.

<sup>82</sup> “Son más inteligentes que la media. Astutos, brillantes, a menudo, incluso, encantadores. Muchos, deslumbrados por sus habilidades, les creen genios, y ellos, halagados, intentan aferrarse a esa convicción. Pero nada les basta. Su orfandad les traiciona. En medio de un sueño, de una pesadilla, despiertan sobresaltados sospechando que en otro lugar, en otro momento, “no dieron la talla”. Terrible verdad, pero ¿cómo aceptarla? Fingen – y eso lo aprendieron

Esses seres são desprezados em seu verdadeiro lar, o inferno, porque são ineptos, porém, no mundo, o mal cometido por eles é efetivo, mesmo sendo os primos pobres do diabo. Sofrem no mundo porque nada é suficientemente bom, nada os satisfaz. No mundo, tudo é muito fácil para eles e ficam entediados porque as atividades que verdadeiramente almejam são as do inferno e, para essas, eles são um fracasso, não estão à altura.

A escritora, como uma aluna estudiosa, registra a tese de Claudio num caderno. As ideias são instigantes e começa a se lembrar das suas próprias experiências. Os PPDD são perigosos porque não têm nenhuma marca que os distinga dos demais seres humanos. Às vezes, nem eles mesmos sabem que são PPDD. A escritora intui as razões pelas quais Claudio se matou. Ele se descobriu um PPDD e não queria uma vida de vantagens e privilégios no mundo, sabendo que no seu verdadeiro lar, o inferno, era um fracassado. Antes de morrer, chegou a lançar algumas perguntas enigmáticas à escritora, as quais diziam respeito a como ela parecia preferir jogar com vantagem. A escritora admira a coragem do amigo. Ela também começa a entender sua própria vida. E o conto termina instaurando a dúvida na escritora e no leitor. Será ela também um PPDD?

O jogo fantástico de Fernández Cubas, proposto nesse conto, é o de conduzir o leitor a confundir a escritora, que é personagem e narradora do relato, com a escritora que assina o livro de relatos, apesar de o nome dela não ser citado no conto. Como dissemos, o leitor se pergunta se a escritora pensa na possibilidade de ser um PPDD, porque sabe que ela vivenciou situações como as referidas pelo amigo Claudio. Ela também tinha a sensação de orfandade, de insegurança. Por outro lado, o leitor pode ter vivenciado experiências semelhantes às narradas no conto, mesmo porque, a sensação de insegurança não é algo raro entre os humanos. Então o leitor descobre, no seu íntimo, uma dúvida, capaz de minar sua visão segura de seu próprio

---

allí, en su lugar de origen – todo lo contrario de lo que son; es más, puede que algunos lleguen sinceramente a creer en su propio engaño. [...] A veces se tarda bastante en descubrirlos (son hábiles, no lo olvidemos) o, simplemente, no se les descubre nunca”.

eu e inculir uma pergunta inconveniente: serei eu também um PPDD? Talvez rindo um pouco, mas desconfiado. E o texto sai de seus limites demarcados pelas páginas e invade de modo inquietante a realidade do leitor. A identificação dessa sensação no receptor faz parte da proposta de definição do fantástico de David Roas, como foi apontado anteriormente.

## David Roas

O teórico, professor universitário e escritor espanhol David Roas (Barcelona, 1965) escolheu como objeto de seus trabalhos a reflexão em torno do fantástico. Percebemos que um dos grandes desafios de Roas é empreender o estudo crítico desse gênero, desdobrando-se nas figuras do teórico e do escritor. Esse exercício supõe a capacidade de se distanciar para melhor se situar no grupo de escritores espanhóis que vêm se dedicando à elaboração do gênero a partir de uma sensibilidade em harmonia com a visão de mundo do nosso tempo. Nesse sentido, a obra crítica e contística de Roas revela-se em diálogo constante com reconhecidos teóricos que consagraram estudos ao fantástico na tentativa de compreender o gênero e com escritores que cultivam o fantástico buscando novos rumos estéticos, como Cristina Fernández Cubas. As propostas desse diálogo profícuo empreendido por Roas se apreciam na leitura da obra teórica *Tras los límites de lo real. Una Definición de lo fantástico* (2011), citada anteriormente, e na abordagem do conto “El Sobrino del diablo”, em singular relação de comunicabilidade com “Parientes pobres del diablo”, de Fernández Cubas, como veremos.

Os contos de Roas possuem, de modo geral, um tom irreverente. Essa é uma proposta estética do escritor, cuja origem ele não consegue determinar ao certo, como expõe numa entrevista concedida a Rubén Sánchez Trigos:

[...] não acredito que lá pelo ano de 1996 eu tivesse tudo muito claro (tampouco agora em 2010), mas o

que, sim, já estava muito presente nos meus gostos e interesses literários era a vontade do jogo e ruptura através do fantástico, o humor e a paródia. Porque isso tem a ver com minha visão da literatura (e do cinema e das histórias em quadrinhos e...), uma visão completamente antidogmática, irreverente em relação aos conceitos estabelecidos, sejam gêneros, estilos, temáticas, autores, cânone e demais bugangas. Uma concepção que se reflete na minha forma de ensinar literatura. Portanto era inevitável que isso também se infiltrasse nos meus contos<sup>83</sup>.

E essa vontade de jogo e ruptura se expressa ao longo do conto “El sobrino del diablo”, incluído no livro *Distorsiones* [Distorções], publicado em 2010. O conto se vale de um narrador em primeira pessoa chamado David Roas. Essa estratégia narrativa sem dúvida obriga o leitor a manter um olhar no texto e fora do texto, isto é, a realidade intratextual e a realidade extratextual se conjugam de certo modo por meio do nome do personagem-narrador, que é também o nome do autor inscrito na capa do livro em que está contido o relato.

Na situação inicial do conto, Roas sai de casa para espairecer depois da tentativa frustrada de escrever um conto. Ao sair, tenta a todo custo evitar falar com a Sra. Montserrat, a idosa vizinha, mas não consegue. Ela faz à queima-roupa a pergunta: “Acredita no diabo, senhor Roas?” (Roas, 2010, p. 112)<sup>84</sup>. A idosa mostra o livro *Yo anduve con Satán. Historia íntima del demônio* [Eu andei com Satã. História íntima do demônio], de Iker Jiménez<sup>85</sup>. Ela continua dizendo: “Na página vinte e três,

<sup>83</sup> “No creo que allá por 1996 tuviera yo todo muy claro (tampoco ahora en 2010), pero lo que sí ya estaba muy presente en mis gustos e intereses literarios era la voluntad de juego y de ruptura a través de lo fantástico, el humor y la parodia. Porque eso tiene que ver con mi visión de la literatura (y el cine y el cómic y...), una visión completamente antidogmática, irrespetuosa con los conceptos establecidos, ya sean géneros, estilos, temáticas, autores, canon y demás zarandajas. Una concepción que se refleja en mi forma de enseñar literatura. Por tanto, era inevitable que eso también se filtrara en mis cuentos”. <<http://www.culturamas.es/blog/2010/11/23/david-roas-la-realidad-es-demasiado-desquiciada-y-absurda/>> Acesso em: 27/02/2012.

<sup>84</sup> “¿Usted cree en el diablo, señor Roas?”

<sup>85</sup> Sem dúvida, a irreverência de Roas se faz presente pela escolha desse comunicador como autor de um tratado sobre Satã. Iker Jiménez é um

o doutor Jiménez fala dos tipos de demônios e suas características. E o indivíduo que vi é igualzinho aos do tipo 3.a: os sobrinhos do diabo” (p. 113)<sup>86</sup>. Roas consegue se desvencilhar com falsas promessas e vai para a rua. Ao retornar, ele encontra um pacote enviado pela amiga e escritora Christine Kubs<sup>87</sup>. Trata-se do novo livro da autora, “Poor Relations of the Devil” (note-se que é o mesmo título, traduzido para o inglês, do livro “Parientes pobres del diablo”, da autora Cristina Fernández Cubas, como vimos). Roas dá risada e opina que, nesse dia, está tendo bastantes informações sobre o demônio, e, então, fica sabendo dos sobrinhos e primos pobres do diabo. Christine Kubs enviara uma carta junto com o livro. Nessa missiva, menciona o fato inspirador do conto que dá nome ao livro e Roas resume o conteúdo da seguinte forma:

[...] é inspirado numa experiência real: numa praça do México ela viu um cara cuja estranha aparência a fez deduzir imediatamente que estava diante de um demônio, uma anedota que serviu para inventar esses “primos pobres”, desajeitados diabos expulsos do inferno porque não estavam à altura e que vivem entre nós disfarçando sua condição: fingem o oposto do que são; ainda pode ser que alguns cheguem sinceramente a acreditar em seu próprio engano. Sua vida, portanto, é plena de disfarces. De insídias, maranhas, de retorcidas maquinações, de mal-entendidos... Sempre a favor deles. Às vezes demoramos muito para descobri-los (são hábeis, não nos esqueçamos) ou, simplesmente, nunca são descobertos. (Roas, 2010, p. 114)<sup>88</sup>

---

conhecido jornalista, apresentador, diretor e redator do programa *Cuarto milenio*, dedicado a temas esotéricos, ufologia, feitiçaria, fenômenos paranormais e afins. Para obter mais informações, consultar: [http://es.wikipedia.org/wiki/Iker\\_Jim%C3%A9nez](http://es.wikipedia.org/wiki/Iker_Jim%C3%A9nez). Acesso em: 27/02/2012.

<sup>86</sup> “En la página veintitrés, el doctor Jiménez habla de los tipos de demonios y sus características. Y el individuo que yo he visto es igualito a los del tipo 3.a: los sobrinos del diablo”.

<sup>87</sup> Esse nome faz referência à escritora Cristina Fernández Cubas.

<sup>88</sup> “[...] está inspirado en una experiencia real: en una plaza de México vio a un tipo cuya extraña apariencia le hizo deducir inmediatamente que estaba ante un demonio, una anécdota que le sirvió para inventarse a esos ‘parientes pobres’, torpes diablos expulsados del inferno por no dar la talla y que viven entre nosotros disimulando su condición: Fingen todo lo contrario de lo que

Depois de descrever como seriam esses primos pobres do diabo, tomando trechos da missiva de Kubs (e que também são trechos do conto de Fernández Cubas, como é possível ler na passagem já citada do mesmo), Roas estabelece uma diferença entre o fato que deu origem ao conto de Kubs e o que ele vivenciou com a vizinha idosa:

[...] o relato é estupendo e, como de costume, Christine aproveita esses primos pobres do diabo para indagar os horrores cotidianos que estão ao nosso redor e escapam do nosso controle. Mas é evidente que Christine inventa. Faz literatura a partir de um encontro que, com certeza, não teve nada de sobrenatural, mas que, conhecendo a sensibilidade especial da autora, levou-a a imaginar esses demônios de segunda divisão. Pelo contrário, o que acontece à sra. Monserrat é muito mais preocupante, porque não só afirma que o acontecido com ela é real, como ainda acontece todo dia na nossa rua” (Roas, 2010, p. 114)<sup>89</sup>

Percebemos um jogo complexo proposto ao leitor a partir da referência direta feita por Roas a uma vivência da escritora Christine Kubs, incorporada à realidade intratextual de “Poor Relations of the Devil”. O leitor que conhece em sua realidade (extratextual) o conto “Parientes pobres del diablo”, de Fernández Cubas, sabe que essa vivência é narrada pela escritora, que refere a estranha tese de Claudio sobre os primos pobres do diabo. E percebemos não se tratar apenas de uma citação ou

---

son; es más, puede que algunos lleguen sinceramente a creer en su propio engaño. Su vida, por tanto, está llena de dobleces. De insidias, de marañas, de retorcidas maquinaciones, de malentendidos... Siempre a su favor. A veces se tarda bastante en descubrirlos (son hábiles, no lo olvidemos) o, simplemente, no se les descubre nunca”.

<sup>89</sup> “El relato es estupendo y, como de costumbre, Christine aprovecha esos parientes pobres del diablo para indagar en los horrores cotidianos que nos rodean y escapan a nuestro control. Pero es evidente que Christine se lo inventa. Hace literatura a partir de un encuentro que seguro no tuvo nada de sobrenatural, pero que, conociendo la especial sensibilidad de la autora, le llevó a imaginarse a esos demonios de segunda división. Por el contrario, lo de la señora Montserrat es mucho más preocupante, puesto que no sólo asegura que lo que le pasa es real, sino que encima sucede cada día en nuestra calle”.

referência explícita a uma obra literária conhecida. Roas personagem e David Roas autor de “El sobrino del diablo” constroem uma forma simbiótica de narrativa, aliando três contos, a saber: “Parientes pobres del diablo”, de Fernández Cubas (publicado em 2006 e citado nesta exposição); “Poor Relations of the Devil”, de Christine Kubs (citado no conto de David Roas, logo, ficção); e “El sobrino del diablo”, de David Roas (o conto que se tece a partir da relação com os dois anteriores, aliado a uma nova experiência).

Retornando à passagem citada, é patente como Roas, por meio de sua argumentação, tenta expandir as fissuras que o conto vem estabelecendo a partir das primeiras linhas. Como se a ficção contivesse o real e esse real, ao penetrar no conto pelas referências comprováveis na realidade extratextual, estivesse se realizando, isto é, tornando-se real na ficção. E ainda notamos não se tratar de um exercício de paródia, nem de uma relação de intertextualidade apoiada na alusão ou citação direta. Seria algo semelhante a tomar alguns fios de uma trama para rearranjá-los em outra, gerando um efeito curiosamente familiar, mas díspar.

Essa conexão entre os contos é acentuada quando a Sra. Montserrat lê um trecho do livro de Iker Jiménez para tentar convencer seu vizinho de que uma entidade demoníaca passa todos os dias ao meio-dia pela rua defronte ao prédio em que moram. Há uma caracterização dos sobrinhos do diabo:

[...] os sobrinhos do diabo não nascem, eles se fazem. Todos eles eram pessoas normais – por isso um olho inexperiente pode confundi-los com elas –, mas venderam sua alma e vagam pelo mundo procurando incautos que queiram unir-se aos exércitos de satã. Costumam pulular entre os músicos, os pintores e os escritores, seres de fácil perversão em troca de fama e dinheiro. (Roas, 2010, p. 117)<sup>90</sup>

<sup>90</sup> “Los sobrinos del diablo no nacen sino que se hacen. Todos ellos eran personas normales – por eso uno (sic) ojo inexperto puede confundirlos con estas –, pero vendieron su alma y vagan por el mundo buscando incautos que quieran unirse a los ejércitos de Satán. Suelen abundar entre los músicos, los pintores y los escritores, seres de fácil perversión a cambio de fama y dinero”.

Porém, tal descrição se afasta daquela oferecida pela tese de Claudio no conto de Fernández Cubas. Os sobrinhos do diabo eram pessoas normais, mas fizeram o pacto. E, como se sabe, o pacto consiste na troca da alma pela realização mundana. Roas demonstra interesse nos benefícios do pacto, escandalizando a vizinha. Principalmente porque se sente frustrado como escritor. A partir desse momento, o conto se encaminha para uma situação propícia ao pacto: o sobrinho do diabo é um conhecido de Roas, um músico chamado Juan Gómez. Roas o reconhece e convida-o a entrar. Com subterfúgios, consegue que a Sra. Montserrat encare o convidado e a velha senhora acaba morrendo. Friamente, devolvem o cadáver ao apartamento dela para não levantar suspeitas. Roas conversa com Juan Gómez e refere toda a estranha explicação da falecida vizinha acerca dos sobrinhos do diabo. Gómez se limita a escutar. Num determinado momento diz que sim, que fez o pacto e que a partir desse dia não parou mais de trabalhar em sua arte e como única incumbência tem que praticar o mal. Diz que ele pode oferecer o pacto, propõe a Roas assinar uma folha em branco e promete voltar depois para entregar uma cópia do contrato. Mas Gómez não reaparece. E, enquanto espera, Roas sente que agora sim, vai escrever um conto. E o relato se encerra.

Cabem algumas interpretações em relação ao pacto. Uma hipótese nos leva a pensar que Gómez escuta a explanação acerca dos sobrinhos do diabo e finge que é um deles para pregar uma peça a Roas, colhe a assinatura e vai embora, prometendo voltar. Gómez demora, talvez nunca apareça novamente, e Roas consegue vencer o bloqueio criativo de forma natural. Sem relação alguma com ter assinado o papel em branco. Um acaso. Outra possibilidade é que Gómez ainda vai voltar e Roas recupera sua verve por causa do pacto. Danação?

Percebemos que o conto de Roas, em diálogo constante com o de Fernández Cubas, radicaliza o jogo que consiste em romper os limites da página para invadir a realidade extratextual do desavisado leitor. E ainda invade, em certo sentido, a narrativa de Fernández Cubas. Isso se torna mais evidente ao se deter

nas dedicatórias endereçadas a Juan Gómez, músico catalão<sup>91</sup>, e Cristina Fernández Cubas (que no relato é Christine Kubs), ao mesmo tempo, personagens do conto e seres de carne e osso. Depois da leitura quiçá o leitor decida verificar como anda a vida de David Roas e, diante do que considere sinais de sucesso, comece a se perguntar se houve pacto... Da mesma forma como os leitores de Fernández Cubas podem se perguntar: eu, como Cubas, também sou um primo pobre do diabo?

### **Final do jogo**

Como Huizinga aponta, o jogo possui um espaço e um tempo próprios. Encerrado o propósito da atividade lúdica, seja o prêmio ou o próprio divertimento, finda o jogo. E o jogador recupera sua identidade cotidiana. Poderá voltar a jogar e o jogo nunca será o mesmo, ainda que as regras sejam seguidas com precisão e disciplina. Transpondo a noção de jogo para a literatura fantástica, abordamos a proposta teórica de David Roas e contos de dois escritores contemporâneos espanhóis de grande importância no cenário atual: Cristina Fernández Cubas e o próprio David Roas. Tomando como guia o ensaio “La flor de Coleridge”, de Borges, é possível apreciar, na forma de composição dos dois contos abordados, a temática dos primos pobres do diabo tratada de forma complementar. Lendo em conjunto os contos e deixando-se conduzir pela proposta borgiana, o leitor empreende a atividade lúdica de fazer uma bricolagem. Uma única mão escrevente ensablou os dois contos de tal modo a tornar possível encontrar relações de continuidade entre os textos. Ler os contos em combinações diversas (isoladamente ou na sequência) propicia uma experiência de leitura ampliada, principalmente porque no cenário de leitura impõe-se o trânsito entre realidade e ficção perigosamente simultâneos e intercambiáveis.

---

<sup>91</sup> Para obter mais informações sobre o músico catalão Juan Gómez, visite a página da web:<http://elsobrinodeldiablo.com/web/biografia>. Acesso em: 27/02/2012.

Nossa tarefa, empreendida na tentativa de desvendar os mecanismos do jogo fantástico ao qual se entregaram Fernández Cubas e Roas, levou-nos a perceber a existência de textos literários cuja característica fundamental é a de tentar minar as fronteiras que os separam da realidade extratextual. Isso supõe apreciar uma vertente da literatura fantástica, inspirada nas propostas estéticas de Jorge Luis Borges, como aquela capaz de sintetizar, de modo mais contundente, o que David Roas aponta em seus textos teóricos: a inquietação, desconforto e estranhamento gerados no leitor a partir da leitura de alguns relatos fantásticos, como os contos de Borges, Cortázar, Fernández Cubas e do próprio Roas, provêm da ameaça de que o impossível socave os alicerces sobre os quais construímos nossa noção de realidade e nos faça temer o desmoronamento das nossas certezas. Talvez realidade e ficção sejam o mesmo para alguns escritores e induzem seus leitores a enveredar por esse terreno movediço. À maneira de Borges<sup>92</sup>, que também cultivava esse jogo, o prazer de derrubar as fronteiras entre ficção e realidade, se elas realmente existem...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, J. L. La flor de Coleridge. In: \_\_\_\_\_. *Nueva antología personal*. 4. ed. México: Siglo XXI, 1973. p. 163-166.

\_\_\_\_\_. Ajedrez. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1999. p. 69-70.

\_\_\_\_\_. El outro. In: \_\_\_\_\_. *El libro de arena*. Madrid: Alianza, 2000. p. 7-19.

CORTÁZAR, J. Carta a una señorita en París. In: \_\_\_\_\_. *Cuentos completos 1*. 2. ed. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 112-118.

---

<sup>92</sup> Borges cria em seu conto “El otro” um encontro entre um personagem chamado Borges e outro que diz se chamar Borges também. Borges e Borges parecem ser o mesmo, mas estão separados pelo tempo. E o escritor que criou o conto também se chama Borges. Realidade e ficção ou somente ficção?

FERNÁNDEZ CUBAS, C. Parientes pobres del diablo. In: \_\_\_\_\_. *Parientes pobres del diablo*. Barcelona: Tusquets, 2006. p. 69-125.

FERNÁNDEZ CUBAS, C. Disponível em: <http://www.escriutores.org/index.php/biografias/401-cristina-fernandez-cubas>. Acesso em: 27 fev. 2012.

HUIZINGA, J. Natureza e significado do jogo como fenómeno cultural. In: \_\_\_\_\_. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 3-31.

ROAS, D. El sobrino del diablo. In: \_\_\_\_\_. *Distorsiones*. Madrid: Páginas de Espuma, 2010. p. 111-123.

\_\_\_\_\_. La realidad. In: \_\_\_\_\_. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. p. 11-42.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANCHEZ TRIGOS, R. *David Roas: La realidad es demasiado desquiciada y absurda*. Disponível em: <http://www.culturamas.es/blog/2010/11/23/david-roas-la-realidad-es-demasiado-desquiciada-y-absurda>. Acesso em: 27 fev. 2012.

VALLS, F. "Prólogo". In: Fernández Cubas, C. *Todos los cuentos*. 3. ed. Barcelona: Tusquets, 2009. p. 9-20.

## **SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORES**

**Adalberto Luis Vicente** possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1986), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1992) e doutorado em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (1999). Atualmente é professor assistente doutor da UNESP, *Campus* de Araraquara, e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: modernidade, poesia francesa e brasileira, vanguardas, literatura comparada, teoria dos gêneros literários, tradução francesa. Possui publicações em diversos livros e periódicos. Desenvolve atualmente pesquisa sobre a dimensão estética e fronteiras conceituais do fantástico e o sonho na literatura. É pesquisador nos seguintes grupos: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Jean-Jacques Rousseau (UNICAMP), Grupo Interdepartamental de Tradução (UNESP) e Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP).

**Alvaro Luiz Hattnher** é bacharel em Letras com habilitação de Tradutor pela Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas (1982), licenciado em Letras Inglês Português pela Faculdade Ibero Americana de Letras e Ciências Humanas (1982), mestre em Estudos Literários pela Universidade Esta-

dual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1991) e doutor em Letras (Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1998). Pós-Doutorado em Estudos Culturais na State University of New York at Buffalo (2000-2001) e sobre Teorias da Adaptação na University of Delaware (2011-2012). Atualmente é professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: teorias da adaptação, tradução, estudos culturais, cultura norte-americana, literatura norte-americana, literatura afro-americana, cultura afro-americana. Traduziu livros de diversos autores para as editoras Brasiliense, Editora da UNESP, Globo, Alfaguara e Companhia das Letras. É membro do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP).

**Ana Luiza Silva Camarani** possui graduação em Letras pela UNESP (1974), com mestrado (1991) e doutorado (1997) em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora assistente doutora da UNESP de Araraquara e credenciada no PPG em Estudos Literários. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Francesa e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: romantismo francês, frenético, fantástico, realismo mágico, narrativa poética, narrativa francesa contemporânea. É pesquisadora nos seguintes grupos: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Jean-Jacques Rousseau (UNICAMP), Grupo de Estudos da Narrativa (UNESP) e Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP). Publicou o livro *A poética de Charles Nodier*; possui capítulos publicados nos livros: *Vertentes do fantástico na literatura*; *Mito e Magia*; *Cahiers J.-M. G. Le Clézio*; *Narrativa e re-*

*apresentação; Verdades e Mentiras; Tempo, espaço e utopia nas cidades; e artigos nos periódicos: Revista de Letras; Itinerários; Lettres Françaises; FronteiraZ; Cahiers Robinson; Estudos Linguísticos; Linguagem. Estudos e Pesquisas; Tradterm etc.*

**Antonio Roberto Esteves** é graduado e mestre em Letras pela UNESP-S. J. Rio Preto (1981 e 1990), doutor em Literaturas de Língua Espanhola pela USP (1995) e Livre Docente em Literatura Comparada pela UNESP-Assis (2006). Professor da FCL-UNESP-Assis, atua nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras. Além de professor e crítico, traduziu várias obras do espanhol ao português, entre as quais o *Lazarillo de Tormes*, juntamente com Heloisa Costa Milton (2005). Estudioso do romance histórico contemporâneo e da literatura comparada, tem vários trabalhos publicados no Brasil e no exterior, entre livros, organização de livros, capítulos de livros e artigos. Merecem destaque *Ficcão e história. Leituras de romances contemporâneos* (2007), organizado em conjunto com Ana Maria Carlos, e *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (2010). Atuou como professor visitante junto ao Centro de Estudios Brasileños da Universidad de Salamanca, na Espanha, durante o ano letivo 2002-2003.

**Cleide Antonia Rapucci** possui graduação em Letras Português /Inglês pela Universidade do Sagrado Coração (1983), mestrado em Inglês — Master of Arts — pela Duquesne University (1986), Pittsburgh, E.U.A., e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997). É professora de Literaturas de Língua Inglesa junto ao Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis desde 1990.

Pelas veredas do fantástico, do mítico, do maravilhoso

Docente credenciada no Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Instituição, orienta na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista. Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da FCL-UNESP-Assis. É autora do livro *Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter* (2011). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da FCL-UNESP-Assis. Participa dos grupos de pesquisa: Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP) e Narrativas Estrangeiras Modernas (UNESP). Organizou diversas publicações e participou, com capítulo no livro *Vertentes do fantástico na literatura* (2012).

**David Roas** é doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. É Coordenador do *Máster oficial Literatura Comparada: estudios literarios y culturales* da Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha. Desenvolve pesquisas sobre literatura fantástica, tendo publicado diversos livros, antologias e artigos sobre esse gênero, entre os quais se destacam: *Teorías de lo fantástico; Hoffmann en España; De la maravilla al horror, los orígenes de lo fantástico en la cultura española (1750-1860); La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española* e *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (todos sem tradução para o português). É autor das antologias de contos: *El castillo del espectro, Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX, Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)* e, em colaboração com Ana Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. É autor dos livros de ficção *Los dichos de un necio, Horrores cotidianos, Meditaciones de un arponero* e *Distorsiones*. Ganhou o IV Premio Málaga de Ensayo com o livro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011) e o Premio Setenil

2011 para o melhor livro de contos publicado na Espanha com o livro *Distorsiones*. Integra também o grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), tendo publicado recentemente capítulo em livro do mesmo título, organizado pelo grupo (2012).

**Fernanda Aquino Sylvestre** possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia; Mestrado (2001) em Letras e doutorado (2008) em Estudos Literários, ambos pela UNESP – *campus* de Araraquara. É professora efetiva de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da UFCG – Universidade Federal de Campina Grande. É credenciada no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Ensino da UFCG, no qual desenvolve o projeto de pesquisa “Aspectos da pós-modernidade em narrativas contemporâneas”, orientando projetos de Literatura Brasileira, Portuguesa, Inglesa e Norte-americana. Além do grupo Vertentes do Fantástico na Literatura, integra o GELIC – Grupo de Estudos em Literatura Contemporânea. Publicou artigos nos seguintes periódicos: *Revista Norteamentos*, *Revista de Estudos Linguísticos*, *Ariús*, *Interciência*, *Letras & Letras*; e no livro *Literatura: caminhos e descaminhos em perspectiva*. Colaborou com capítulo no livro *Vertentes do fantástico na literatura*.

**Flavio García** é Pós-Doutor (UFRGS, 2012; UFRJ, 2008), Doutor (PUC-RJ, 1999) e Mestre (UFF, 1994); Professor Associado (UERJ), atuando nas subáreas de Literatura Portuguesa e de Teoria da Literatura e Literatura Comparada do PPG Letras. Iniciou, em janeiro de 2010, segundo Estágio de Pesquisa Pós-Doutoral, na UFRGS, intitulado “O insólito ficcional nas narra-

Pelas veredas do fantástico, do mítico, do maravilhoso

tivas curtas e de média extensão de Mia Couto: o recurso a estratégias de construção narrativa realista-maravilhosas como vertente possível da literatura contra-hegemônica moçambicana”. Coordena o GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional (2010-2014) e lidera o GP, Diretório CNPq, Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (desde 2004). Co-organizou *O Insólito e seu Duplo* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009) e *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito* (Rio de Janeiro: Caetés, 2012). Url pessoal: [www.flaviogarcia.pro.br](http://www.flaviogarcia.pro.br).

**João Batista Toledo Prado** graduou-se em Letras pela FCL-UNESP-Araraquara (1985); fez Mestrado (1991) e Doutorado (1997) em Letras Clássicas pela FFLCH-USP-São Paulo. Realizou estágio PDE (CNPq), pós-doutorado no exterior (2008-2009), com o projeto “Teorie Metriche della Roma Antica” [“Teorias métricas da Roma Antiga”], vinculado à Università Degli Studi di Roma II – Tor Vergata (UNIROMA II), em Roma, Itália. Desde 1987, é docente-pesquisador da FCL-UNESP-Araraquara. Também integra os Conselhos Editoriais dos periódicos: *Classica* (São Paulo), órgão oficial da SBEC; e *Scripta Marent* (on-line). Atua na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Latinas, trabalhando principalmente nos seguintes temas: ensino de línguas clássicas, poética clássica latina, temas de cultura clássica greco-latina, teatro clássico (leitura dramatizada), linguística aplicada ao latim e estudos de cultura da Roma antiga. É membro de vários grupos de estudos certificados pelo CNPq, dentre os quais: LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica (UNESP) e Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP). Participou, entre outros, da organização do livro *Latim: da fala à língua* (1992) e publicou capítulos em *Permanência Clássica – Visões contemporâneas da Antiguidade*

*greco-romana* (2011) e *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso* (2011).

**Karin Volobuef** é formada em Letras pela UNICAMP (1984), Mestre pela USP (1991), Doutora pela USP (1996) e desde 1992 atua na UNESP-Araraquara. Desenvolve pesquisa sobre o fantástico e maravilhoso, trabalhando com os contos de magia de origem popular, mas também com as narrativas de autores românticos e contemporâneos. Prefaciou os *Contos populares do Brasil*, de Silvio Romero e publicou ensaios nos livros *Mito e magia* e *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*, além de traduções de Hoffmann, Tieck, Fouqué, Brant etc. Artigos seus saíram em periódicos como *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* (Berlim), *Pandaemonium Germanicum*, *Revista Letras*, *Outra Travessia*, *Itinerários*, *Contexto*, *Signótica*, *Cadernos de Letras*, *Organon*, *Lettres Francaises*. Organizou várias publicações, sendo a mais recente, da qual participou com capítulo, *Vertentes do fantástico na literatura*.

**Maria Celeste Tommasello Ramos** é professora da UNESP de São José do Rio Preto — SP desde 1994. É Livre-Docente em Literatura Italiana (2009, UNESP), realizou Pós-Doutorado em Literatura Comprada (FFLCH – USP, 2007); Doutorado e Mestrado em Letras (2001 e 1994, UNESP); Graduação em Letras – Habilitações Português-Francês/Italiano (1989 e 1993, UNESP). Atua nos cursos de Letras e de Tradutor e no Programa de Pós-Graduação em Letras, nas linhas: Literatura Italiana, Literatura Comparada, Mitologia e Literatura Brasileira (Machado de Assis e Manuel Bandeira). Organizou os livros *Mitos: perspectivas e representações* e *À roda de Memórias póstumas*

Pelas veredas do fantástico, do mítico, do maravilhoso

**de Brás Cubas** (co-organização), nos quais também publicou textos. Além disso, publicou capítulos nos livros *Permanência clássica; Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso; A literatura do outro e os outros da Literatura, Literatura e representações do eu* e *Vertentes do fantástico na literatura*; e artigos nas revistas *Italianística, Fragmentos, Itinerários, Cadernos de Tradução, Letras*, entre outras publicações.

**Maria Cláudia Rodrigues Alves** é graduada em Letras Modernas – Francês/Português pela Universidade de São Paulo, licenciada em Educação Artística pela Universidade de São Paulo/*Licence en Animation Culturelle et Sociale — Universite d’Aix-Marseille III*, mestre e doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo. Professora Doutora Assistente em Língua e Literatura Francesa da UNESP-SJRP, participa dos grupos de pesquisa *Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP)* e *Literatura no Contexto Pós-Moderno (Mackenzie)*. Dedicase à pesquisa de textos e paratextos, literatura contemporânea e violência, recepção de literatura brasileira traduzida e relações Brasil-França. Publicou capítulo no livro *Novas Leituras da Ficção Brasileira do Século XXI: terceiras leituras* e artigos em diversos periódicos da área de Letras.

**Maria Cristina Batalha** é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), doutora pela UFF, pesquisadora do CNPq e do Prociência (FAPERJ/UERJ), membro do GT/ANPOLL “*Vertentes do insólito ficcional*”. Participa ainda do grupo de pesquisa: *Nós do Insólito: Vertentes da Ficção*, da Teoria e da Crítica (UERJ) e *Vertentes do Fantástico na*

Literatura (UNESP). Publicou inúmeros artigos em periódicos. Coorganizou publicações tais como: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* e *Insólito, mitos, lendas, crenças: vampiros e feitiçeras, suas múltiplas representações literárias*. É autora de *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (Caetés, 2011).

**Marisa Martins Gama-Khalil** é doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara e pesquisadora com bolsa de Produtividade em Pesquisa CNPq, contemplada pelo projeto “Representações do espaço na narrativa fantástica”. É docente da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua no Mestrado em Teoria Literária; é docente também do Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre-UFAC. Publicou artigos nas revistas: *ANPOLL, O eixo e a roda, Aletria, Cerrados, Letras & Letras, Linguagem: Estudos e Pesquisas, Alêre, Semioses, Trama, Cadernos Camilliani*. Organizou e publicou artigos nos livros *O espaço (en)cena, Análise do discurso na literatura, Análise do discurso: os entornos do sentido*. Publicou capítulos nos livros: *Vertentes do fantástico na literatura, Relendo a teoria, Diálogos intertextuais 3: em busca de la voz femenina, Sujeito e subjetividades, Michel Foucault e os domínios da linguagem, A (des)ordem do discurso, Poéticas do espaço literário*.

**Norma Domingos** é docente de Língua e Literatura francesas junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, graduada em Letras (1986) pelo Instituto de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e possui Mestrado (2004) e Doutorado (2009) em Estudos Literá-

Pelas veredas do fantástico, do mítico, do maravilhoso

rios pela mesma Instituição. Tem ampla experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Francesas, atuando principalmente nos seguintes temas: Francês Língua Estrangeira, Tradução, Tradução Literária, Literatura Francesa do século XIX e Villiers de l'Isle-Adam. Integra os seguintes grupos de pesquisa: Grupo Interdepartamental de Tradução (UNESP), Narrativas Estrangeiras Modernas (UNESP), A Literatura do Final do Século XIX. O Simbolismo: seus antecedentes e repercussões (UNESP) e Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP). Além de algumas traduções, possui diversos artigos publicados que versam sobre Villiers de l'Isle-Adam, Tradução Literária e Literatura Francesa.

**Renata Philippov** é graduada em Letras (Bacharelado e Licenciatura em Português/Inglês/Francês) pela Universidade de São Paulo (1994/1995, respectivamente), Mestre em Letras (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo (1999) e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (2005). Professora Adjunta de Inglês e Literaturas de Língua Inglesa do departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, *campus* Guarulhos. Desenvolve pesquisas sobre o conto fantástico, a recepção crítica de Edgar Allan Poe na literatura brasileira e gestão curricular integrada, participando dos grupos Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP) e Linguagem em Atividades no Contexto Escolar – LACE (PUC/SP). É autora de diversos artigos em periódicos como *Revista Itinerários*, *Lettres Françaises*, *Revista de Letras* (UFPR) e *Todas as Letras*. Está no prelo o capítulo “Transnational Literary Encounters Between Edgar Allan Poe and Machado de Assis” para o livro *Transnationalism in the Americas*, editado por Josef Raab.

**Roxana Guadalupe Herrera Alvarez** é formada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (1988), Mestre (1993) e Doutora (2000) em Teoria da Literatura pela UNESP. É Professor Assistente Doutor da Área de Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana, do Departamento de Letras Modernas da UNESP, *campus* de São José do Rio Preto, e docente credenciada do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS) da UNESP. Seus campos de pesquisa são o conto e a literatura fantástica (textos literários e ensaios) produzidos no âmbito dos países de língua espanhola. Participou da organização (e também com capítulo publicado) dos seguintes livros: *Vertentes do fantástico na literatura* (2012), publicado com auxílio da FAPESP e da PROPG da UNESP; *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso* (2011); *Lugares da identidade: manifestações do literário* (2011). Tem capítulos publicados nos seguintes livros: *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* (2012); *A literatura do outro e os outros da literatura* (2010); *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2006). Tem publicado artigos nas revistas *Olho d'Água*; *Revista de Letras*; *Crítica cultural*; *Fronteiras*.



**Apoio:**

Programas de Pós-Graduação da Unesp

— Letras (Ibilce — São José do Rio Preto)

— Estudos Literários (FCL — Araraquara)

— Letras (FCL — Assis)

FAPERP — Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão de São  
José do Rio Preto





